

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра культурологии

Развитие восприятия кино старших школьников на уроках МХК
Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

дата подпись

Исполнитель:
Колычев Георгий Сергеевич,
обучающийся группы Б-41

подпись

Руководитель ОПОП:

подпись

Научный руководитель:

Симбирцева Наталья
Алексеевна,
кандидат культурологии, доцент
кафедры культурологии

подпись

Екатеринбург 2016

Оглавление

Введение.....	2
Глава 1. Кино в системе искусств.....	6
1.1. Художественный образ в кино и средства его создания	6
1.2. Кино как текст	14
1.3. Особенности восприятия кинотекста.....	19
Глава 2. Формы и методы работы со старшими школьниками по развитию восприятия кино на уроках МХК	47
2.1 Методика развития восприятия кино у старших школьников на уроках МХК в школе	47
2.2. Реализация методики развития восприятия кино у старших школьников на уроках МХК в школе	57
Заключение	63
Список использованной литературы.....	66

Введение

Современный человек рождается и живет в насыщенной визуальной среде. Уже с ранних лет он погружается в пространство, которое наполнено различными визуальными текстами: реклама, печатная и электронная продукция, кино, анимация, видео-игры, комиксы – все это часть повседневности. Каждый из этих визуальных объектов несет в себе определенный смысл, который кроется в информационном и семантическом полях. Взаимодействие с визуальной средой обеспечивает коммуникацию и передачу значения получателю при помощи знаков и символов. Чтобы правильно пользоваться продуктами визуальной культуры, необходимо правильно их воспринимать и интерпретировать – то есть, развивать общую культуру восприятия.

Почему мы выбрали для этой цели именно кино? Кинематограф занимает особое место в ряду других искусств: будучи синтетическим по своей природе, оно вбирает в себя сразу несколько видов искусств, которые определяют художественно-эстетическое развитие личности: фотография, живопись и театр – все эти искусства объединяются в кинематографе и создают конечный продукт – художественный образ, содержащий широкое визуальное поле. Кино – это тот источник, который в большей степени способствует развитию визуальной культуры.

В. А. Сухомлинский считал, что эстетическое воспитание неразрывно связано с эмоциональным воспитанием, а эмоциональное и эстетическое воспитание начинается с развития культуры ощущений и восприятий¹. Таким образом, киноискусство, обладая аудио-визуальной и пространственно-временной структурой, имеет огромный педагогический потенциал развития личности, оказывает влияние эмоционально, интеллектуально, эстетически, а также воздействует на самостоятельность индивидуального творческого мышления и эмоционально обогащает личность. М. Монтессори среди

¹ Сухомлинский В. А., Избранные произведения: В 3-х томах. Т.1. – М.: Педагогика, 1979. – С. 53

важнейших задач обучения и воспитания называла развитие способности эстетического восприятия культурной среды, поэтического и музыкального слуха, чувства цвета, ритма, формы, музыкального слуха детей, ритмики их движений и т.д.². Все задачи, выделенные Монтессори, полностью укладываются в рамки кинематографа.

Актуальность работы состоит в том, что визуальная культура является сегодня доминирующей формой культуры и приобретает экранный характер. Воспринимая и анализируя фильм, школьник получает возможность одновременного общения с литературой (текст диалогов, сценарий), изобразительным искусством (линейная, пространственная, свето-цветовая композиция, декорации), музыкой (мелодия, темпоритм), но не автономно, а в синтезированном виде.

В рамках данной работы, нами был проведен свободный ассоциативный эксперимент среди студентов старших курсов. Цель эксперимента заключалась в выявлении устойчивых ассоциаций, связанных с кинематографом. Испытуемым было предложено слово-стимул «кино», на которое они должны были дать мгновенную (5-7 секунд) реакцию в виде слов или словосочетаний. Результаты показали, что среди двадцати опрошенных нет ни одного ответа, связанного с обучением, воспитанием и школой. Проведенный эксперимент показал, что кино является скорее развлечением, видом досуга или отдыха, но не искусством. Можно также предположить, что искусство кино никак не было задействовано в системе их школьного образования.

Итогом работы станет методика развития культуры восприятия в школе на материале художественного кино. Опираясь на разработки отечественных и зарубежных исследователей в данной области, мы попытаемся привести научную новизну с учетом сегодняшней социокультурной ситуации.

Объект исследования: культура восприятия кино у старших школьников.

² Монтессори М. Помоги мне сделать это самому. – М.: Карапуз, 2000. – С. 237

Предмет исследования: методика формирования культуры восприятия старших школьников средствами киноискусства.

Цель работы: разработка методики развития восприятия кино у старших школьников на уроках МХК. Предполагается решить следующие задачи:

- определить место кинематографа в системе искусств;
- раскрыть сущность понятия кинообраза и рассмотреть средства его создания;
- рассмотреть кино как текст;
- раскрыть сущность зрительного восприятия и рассмотреть основные механизмы восприятия кинотекста;
- определить основные педагогические функции кино;
- рассмотреть несколько методик преподавания Мировой художественной культуры в школе на предмет использования кино в учебных и воспитательных целях;
- разработать собственную методику развития восприятия кино на уроках Мировой художественной культуры в школе.

Методологической базой работы стали труды известных теоретиков кино. В первой части, посвященной общей теории кино, мы обратились к отечественным и зарубежным авторам, признанным теоретикам и практикам кино – А. Базен, В. Беньямин, Ж. Делез, В.В. Иванов, Ю.М. Лотман, С.М. Эйзенштейн, М.Б. Ямпольский и другие. Во второй, практической, части данной работы – мы опирались на современные педагогические исследования – Н.П. Рыжих, Ю.Н. Усов, А.В. Федоров, В.О. Чистякова. При разработке методики развития восприятия кино на уроках МХК, мы опирались на учебные программы Г. И. Даниловой и Л. М. Предтеченской.

Работа состоит из двух глав. Первая глава, содержащая три параграфа, посвящена общей теории кино и месту кинематографа в системе искусств. Во второй главе мы рассмотрели формы и методы работы со старшими школьниками по развитию восприятия кино на уроках МХК, а именно – те

формы и методы, которые способствуют раскрытию педагогического потенциала кино.

Глава 1. Кино в системе искусств

1.1. Художественный образ в кино и средства его создания

В ходе развития мировой художественной культуры система видов искусств постоянно изменялась, проявляя при этом различные, порой взаимоисключающие тенденции: из древнего синкретического искусства произошла дифференциация всех его видов; в процессе исторического развития искусства образовались синтетические виды искусств (театр и архитектура), а влияние научно-технического прогресса стимулировало появление новых видов искусства (фотография, кинематограф)³.

Виды искусств могут быть классифицированы по разным критериям. Предметом отображения изобразительного искусства является окружающая нас действительность, неизобразительные же виды искусства воплощают внутренний мир человека. Неизобразительные искусства по типу выражения и восприятия делятся на музыкальные, танцевальные и литературные. В своей простейшей форме искусство представляет собой средство коммуникации. Как и большинство прочих способов коммуникации, оно несет в себе намерение передать информацию аудитории⁴.

Кино, как самое молодое искусство, неизбежно связано с многовековой художественной культурой, наследует опыт литературы, театра и других искусств, объединяя и продолжая их. С момента создания первого киноаппарата, кино прошло огромный путь преобразований и открытий. От движущейся фотографии до синтетического – звукового, цветowego, объемного, широкоэкранный формата; от попыток фиксировать

³ Боров Ю. Эстетика. 4-е изд. – М.: Изд-во политической литературы, 1988. – С. 112

⁴ Введенский Б.А. Большая советская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1969–1978. – [Электронный ресурс], URL: <http://slovari.yandex.ru/~книги/БСЭ/Искусство/>

внешнее движение до проникновения в глубины человеческих характеров, в сущность исторических событий, в сложность социальных процессов⁵.

Если рассмотреть два типа искусств: традиционные (музыка, литература, театр, изобразительное искусство) и техногенные (фото, кино, телевидение), то кино находится на пересечении. Рассматривая кино в системе традиционных искусств, можно отметить, что оно унаследовало некоторые признаки от своих предшественников. Кино и литературу объединяет повествовательность, а написание сценария непосредственно связано с литературой. Музыка служит дополнительным, художественным элементом фильма. Взаимосвязь музыки и кино обусловлена общим элементом – звуковым образом. В свою очередь изобразительное искусство, как и кино – оперирует зримыми (иконическими) образами. Повествование изображением – общее для кино и изобразительного искусства свойство. От театра кино заимствует кроме режиссуры и актерского мастерства, еще и коммуникативный эффект. Конечно, кинокоммуникация абсолютно иллюзорна, однако, сила эмоционального накала кинозрителя может превышать степень эмоционального сопереживания театрального зрителя, поскольку аудиовизуальная образность и специфическое пространство коммуникации (затемненный зал) усиливают ощущение адекватности кинопроизведений так называемой объективной реальности.

Если каждый автономный вид искусства показывает человека и его отношение к действительности только с одной стороны, то синтетические искусства – воспроизводят мир разносторонне. В отличие от других искусств, кино показывает окружающую действительность, во-первых, в пространстве, во-вторых, во времени, в-третьих, в движении и развитии, в-четвертых, показывает человека во взаимодействии с предметами и другими людьми, а главное, раскрывает внутреннюю сущность человека со всеми его поступками и переживаниями, его реакцию на окружающий мир, его мироощущение.

⁵ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – С. 1

Таким образом, искусство кино венчает процесс эволюции художественных видов, совмещая, преобразуя и развивая их определяющие свойства. Синтезировав повествовательность, звукозрительный образ и эффект коммуникации, кино создало новый, экранный язык, в котором органично переплелись некогда локальные выразительные средства.

Образ – художественное отражение идей и чувств в звуке, слове, красках и т.п.⁶. Гегель употребляет термин «художественная фантазия», благодаря которому возможно наиболее точно объяснить понятие «образ». Определение Гегеля, несмотря на определенную трудность понимания, наиболее ёмко и точно отражает суть понятия. Если опустить условности, то образ – это наше представление о чем-либо. А если к этому представлению добавить поэтики, то мы получим не что иное, как художественный образ⁷. Но художественный образ – это еще более многогранное и сложное понятие. Можно назвать его формой мышления в искусстве, определить как отражение объективной действительности, взаимодействующее единство объективного и субъективного и т.д.

Ж. Делёз предлагает логически выстроенную концепцию кинематографа как «образа-движения» и «образа-времени». Он мыслит кинематографический образ как единство двух реальностей – физической (образ-движение) и психической (образ-время). Такое единство достижимо благодаря «бергсоновской» длительности – впечатлению непрерывности движения в любой момент времени, как это происходит в анимации⁸.

Кино – самое массовое и доступное средство коммуникации. Фильм обходит весь мир, и его образ остается неприкосновенным. Это происходит потому, что каждый фильм в соответствии с феноменологией наших систем коммуникации отображает кинематический комплекс человеческого

⁶ Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: В 4 т / Под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: Советская энциклопедия: ОГИЗ, 1935—1940. – [Электронный ресурс], URL: <http://ushakovdictionary.ru/>

⁷ Гегель. Эстетика: В 4 т. Т. 3. – М.: Искусство, 1971. – С. 342

⁸ Делёз Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем, 2004. – С. 40

бессознательного⁹. Такое непростое понятие дает А. Менегетти, некоему образу, воздействующему на зрительское бессознательное. Процесс создания художественного образа можно охарактеризовать, как стремление автора передать свои эстетические мысли и чувства через словесный, изобразительный или иной материал читателю, слушателю, зрителю.

Одним из основополагающих средств создания художественного образа в кино является кадр. Кадр – понятие не статическое, это совокупность кадров, смонтированных между собой. Поэтому кадр нельзя отождествить с отдельной фотографией, «кадриком» пленки¹⁰. Линейное и пространственное построение, тональное и колористическое решения, характер оптического рисунка кадра, а также границы пространства, отображаемого в нём, подчинены раскрытию идеи и содержания снимаемой сцены. Кадр неразрывно связан с понятием композиции.

Композиция кадра в кинематографическом понимании – это обрез рамки кадра, то есть выделение изобразительными средствами смыслового и эмоционального значения происходящего в данном кадре, ограничение пространства, пластическое соотношение в нем света и цвета, объема и плоскости¹¹.

Внутрикадровое пространство несет важное смысловое содержание. Оно может быть довольно реалистичным, узнаваемым, конкретным или абстрактным, символичным.

Наряду с физико-техническими параметрами (перспектива, свойства объектива и т. д.) важнейшую роль при создании внутрикадрового пространства играют художественные: план, ракурс, свет и тень, цвет.

План – это относительный масштаб изображения в кадре. Планы различаются по крупности и могут быть общими, средними и крупными. Общие планы, так называемые «дальние», используются для характеристики

⁹ Менегетти А. Кино, театр, бессознательное. – М.: ННБФ Онтопсихология, 2001. Том 1. – [Электронный ресурс], URL: http://yanko.lib.ru/books/psycho/meneghetti_cinologia_cinema_1_ru.htm#_Toc19412903

¹⁰ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – [Электронный ресурс], URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/kino/Lotman-0.htm>

¹¹ Юткевич С. Контрапункт режиссера. – М.: Искусство, 1960. – С. 263

места действия, для отражения масштаба события, для передачи атмосферы действия, настроения эпизода. Средние планы уточняют изображение, углубляют информацию о снимаемом объекте и часто являются переходными от общих планов к крупным. Крупные планы – это всегда конкретизация объекта, более точная его характеристика. Крупный или портретный план дает возможность заглянуть во внутренний мир героя, вникнуть в его переживания. Это привилегия исключительно экранного искусства. При помощи крупного плана, можно получить, по выражению кинорежиссера А. Тарковского, «отпечаток человеческой души, единственного в своем роде человеческого опыта». Крупный план – наиболее экспрессивный масштаб экранного изображения. По С. Эйзенштейну, главная задача крупного плана не увеличение, а обозначение¹².

Таким образом, сочетание в той или иной последовательности дальних, общих, средних, крупных планов позволяет воссоздать на экране выразительное художественное пространство и проводить посредством монтажных фраз сюжетную и семантическую линию. Кинематографический план неотделим от ракурса – еще одного важнейшего средства пластической выразительности кадра. Ракурс способствует ориентации зрителя в событийном пространстве, выявляя положение снимающей камеры, раскрывает специфические признаки объекта, которые можно заметить лишь с определенной точки зрения. Ракурс может являться изобразительным эпитетом, т.е. служить средством психологической характеристики героя, передавать его внутреннее состояние.

Важнейшим художественным приемом построения внутрикадрового пространства является пропорция света и тени. Свет, его интенсивность одновременно служат средством эстетического воздействия. Он дает информацию о форме, объеме, фактуре объектов, их расположении в пространстве, а также характеризует атмосферу действия.

¹² Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана, часть 1. – М.: 2000. – [Электронный ресурс], URL: http://royallib.ru/read/goryunova_n

Цвет – сильнейшее изобразительно-выразительное средство. Теорию цвета в экранном искусстве разработал С. Эйзенштейн. Первое условие обоснованного участия элемента цвета состоит в том, чтобы цвет входил в картину прежде всего как драматический и драматургический фактор, а симфония красок вырастает из чувств и мыслей по поводу происходящего¹³. Колорит фильма воздействует психологически — утомляет, возбуждает, настораживает, успокаивает. Он может выражать внутреннее состояние героя, его мироощущение, может «достраивать» общий символично-метафорический подтекст картины, а может презентовать художественно-философскую концепцию режиссера.

Таким образом, пространство кадра создается с помощью плана, ракурса, света и тени, цвета, а также ограничений внутрикадрового пространства.

Движение – основной принцип экранной образности. Движение авторской мысли, наблюдения, восприятия влечет за собой движение вновь созданных композиций — кадров. Они сменяют друг друга в определенной последовательности, обусловленной смысловой сущностью произведения и его эмоциональной направленностью¹⁴.

Из всех технических свойств кинематографа самым главным и неотъемлемым является монтаж. Он служит для установления осмысленной последовательности кадров. Некоторые чисто технические приемы кинематографа заимствованы у фотографии, например, крупный план, нерезкое изображение, негативные кадры, двойная или многократная экспозиция и др. А все остальные, как наплыв, замедленное и ускоренное движение, перемещение во времени, некоторые специальные эффекты – по понятным причинам характерны исключительно для кинематографа¹⁵.

¹³ Эйзенштейн С.М. Собрание сочинений в 6 т., Т. 3. – М.: Искусство, 1964-1971. – С. 581

¹⁴ Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана, часть 1. – М.: 2000. – [Электронный ресурс], URL: <http://bookre.org/reader?file=57575&pg=1>

¹⁵ Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – С. 37

Эйзенштейн утверждал, что «монтажное мышление» свойственно и писателю, и художнику, и режиссеру. В кино монтажный принцип наиболее очевиден. На технологическом уровне он проявляется в разрезании и склейке кадров. Можно сказать, что монтаж – это синтаксис в искусстве. Специфика сопоставлений различных элементов (сцепление, контрастное столкновение, противосложение и пр.) определяет художественную природу любого произведения, образный строй мышления его автора.

Монтаж в кино подразделяется на междюкадровый и внутрикадровый. Междюкадровый монтаж — это соединение монтажных кадров, фраз между собой в целостный экранный текст. Такой монтаж есть обнажение внешней конструирующей функции: он позволяет резко менять степень концентрации действия, акцентировать смысловую деталь, быстро наращивать драматическое и эмоциональное напряжение. С его помощью экранное повествование приобретает динамизм, интенсивность. Внутрикадровый монтаж – это построение внутрикадрового пространства (композиции) с помощью планов, ракурсов, движения. Такой монтаж способствует углубленному проникновению в смысловое пространство кадра, помогает раскрыть отношение автора к событию, персонажу.

Первый тип характерен для, подчеркнуто, монтажного кинематографа. Он выдвигает вперед проблему структуры мира и строится как система скачкообразных переходов от одного композиционного узла к другому. Второй тип ориентирован на непрерывное повествование, имитирующее естественное течение жизни.

Таким образом, монтаж в кино многофункционален. Он выступает и в качестве механизма сборки фильма, служит вспомогательным средством ведения экранного повествования, определяет его темпо-ритмическую специфику, но при этом еще может становиться ведущим средством художественной выразительности. Монтаж строится как на изобразительных элементах, так и на звуковых и аудиовизуальных.

С приходом звука на экран, художественно-выразительные средства серьезно обогатились. Поскольку звук в комбинации с изображением (контрапункт), усиливает образность и улучшает восприятие. Звук на экране существует в трех формах: слово, музыка и шумы. Музыка в кино является выразительным средством, усиливающим восприятие, создающим атмосферу, а иногда и становится ключевой составляющей в реализации замысла. Музыка может выполнять формально-иллюстративную функцию (характеризовать событие), но может стать сквозным драматическим (тема героя), лиро-эпическим (тема автора) элементом фильма¹⁶.

Таким образом, художественный образ в кино – это фундаментальная, основная составляющая любого кинематографического произведения; это механизм, вызывающий эмоции, понимая сознанием фантастичность происходящего, эмоционально зритель относится к нему как к подлинному событию, что делает его соучастником действия. Средства создания художественного образа разнообразны: монтаж, звук, кадр, движение, цвет. Каждый из этих средств вносит свой важный вклад в создание единого образа произведения.

¹⁶ Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана, часть 3. – М.: 2000. – [Электронный ресурс], URL: <http://bookre.org/reader?file=57575&pg=3>

1.2 Кино как текст

В XX веке ключевым понятием в анализе культуры становится категория текста. Вся культура и искусство рассматривается как непрерывный диалог между читателем, автором произведения и контекстом, в который оно вписано. Из семиотики нам известно, что минимальной единицей текста является знак – часть конкретной знаковой системы. Однако визуальный текст – согласно исследованиям Ю.М. Лотмана¹⁷ – в отличие от вербального, не делится на дискретные единицы, а является неделимой целостностью, которая порождает значение всей формой.

В своем труде «От произведения к тексту» Р. Барт ставит вопрос об изменении языка под воздействием развития междисциплинарных связей, а также внутреннего обновления этих дисциплин. Киноязык наравне с другими “языками” культуры XX века тоже претерпевает изменения, меняет объект и средства, акцентируя внимание не на авторе, а на читателе – об этом Р. Барт написал в другом своем труде «Смерть автора». Важной становится не авторская интерпретация, а то какие смыслы найдет читатель в тексте, будучи вписанным в определенный контекст. Так, один из ключевых писателей постмодернизма У. Эко восхищался своими читателями, которые нашли в его знаменитом романе «Имя Розы» множество дополнительных смыслов.

Согласно статье Р. Барта «Третий смысл», художественное произведение как текст формирует три уровня смыслов: информативный, символический и некий третий смысл, который способен ускользнуть от зрительского восприятия, но он также как и два первых выражается в каких-то внешних признаках. Выявление этого третьего смысла, по Барту, – является собственно фильмическим свойством, поскольку он не вербализуем, в отличие от первых двух, которые образуют коммуникацию и значение. Любой кинотекст стремится что-то сказать нам и чтобы выявить это

¹⁷ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – [Электронный ресурс], URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/kino/Lotman-0.htm>

сообщение – необходимо разобрать внутреннюю структуру произведения, раскрыть его знаковую систему, не разрушая при этом его целостности.

Что необходимо учащимся для выработки навыка прочтения кино как текста? Прежде всего, необходимо закрепить в сознании школьников, что кино это текст, наполненный определенной информацией – это сообщение, которое закодировано особым образом и требует декодирования с целью интерпретации и усвоения сообщения. Итак, визуальный текст прежде всего несет получателю определенную информацию. Необходимо также разграничить понятия интерпретации и прочтения. Интерпретация носит субъективный характер, а прочтение предполагает расшифровку авторской мысли.

Функциональная модель передачи информации, предложенная Р. Якобсоном¹⁸ предполагает три элемента в цепочке: адресант (отправитель), адресат (получатель) и канал связи между ними, который обеспечивает коммуникацию. Чтобы декодировать закодированную адресантом информацию, адресат должен быть знаком с кодовой системой отправителя, знать принципы процесса кодировки информации. В рамках данной работы каналом связи является культурный текст – кино. Таким образом, для восприятия кино как текста необходимо для начала знать, что кино является текстом, а затем – изучить кодовую систему кинематографа, то есть познакомиться с языком кино: понять принципы создания кинопроизведения, общую логику и модель восприятия, через знакомство с основами теории и истории кино. Любой, даже самый сложный текст не будет пугать зрителя, если он имеет определенный багаж информации, опыт взаимодействия и интерпретации. В лингвистике существует термин «тезаурус» – который в нашем случае можно понимать как множество смысловыражающих элементов и смысловых отношений – знание, представленное в виде понятий и отношений между ними¹⁹. Эффективность передачи информации во

¹⁸ Якобсон Р. Избранные работы. – М.: Прогресс, 1985. – С. 319

¹⁹ Шрейдер Ю.А. Препятствие – логика // Природа, 1992. № 1, – С. 25

многим зависит от соотношения «тезаурусов» адресанта и адресата – они должны быть сопоставимы хотя бы минимально. В ходе восприятия визуального текста язык адресата никак не скажется на восприятии, в отличие от вербального текста, но скажется именно глубина и разнообразие тезаурусов адресата.

В восприятии визуального текста важную роль играет психологический процесс узнавания – опознание уже знакомого. Г. Гадамер отмечает, что «узнавание всегда сопряжено с более глубоким пониманием, чем это было при первой встрече. Узнавание позволяет вычлени в преходящем устойчивое»²⁰. Таким образом, понимание важных принципов строения кинопроизведения, общей структуры киноязыка и как следствие понимание принципов восприятия визуальных текстов – построено на постоянном узнавании и, следовательно, вычлени устойчивых элементов киноповествования (художественных, эстетических, этических, интеллектуальных и т.д.).

Еще одной важной характеристикой визуального (как и вербального) текста является его диалогичность. Адресат, который при просмотре кинофильма «узнает» элементы реальности, начинает сопоставлять и сравнивать объекты фильмического пространства с реальным, в котором он находится. Искусство, и в частности кино – это всегда деформированная реальность, авторское видение мира, которое он кодирует и превращает в визуальный или вербальный текст. Итак, визуальный текст, как и вербальный – направлен на диалог с читателем, в основе которого лежат процессы узнавания и понимания.

Заметив несоответствие двух миров (созданного на экране и реального), зритель вступает в мысленный диалог с автором, который Г. Хакен называет термином синергизм – «разговор сознаний» или мысленное взаимодействие. Такой диалог может выполнять разные функции: обмен информацией (передача-восприятие), трансляция знания (передача-

²⁰ Гадамер Х.Г. Актуальность прекрасного, – М.: Искусство, 1991. – С. 316

ассимиляция), порождение знания (исследование, поиск, представление, кодирование), достижение договоренности, эстетическое наслаждение²¹.

В отличие от функциональной модели Р. Якобсона, данная схема – семиотическая – предполагает наличие обратной связи, основанной не только на осмыслении образа, но и на его переосмыслении²². В ходе невербального диалога автора и адресата, происходит достраивание образов, оформление новых смыслов и как следствие считывание зрителем мысли авторского текста, которая заключена в структуре художественного текста.

Стоит отметить, что восприятие художественных визуальных текстов не всегда вызывает у зрителя качественный прирост новых смыслов и мыслей. Причиной отрицательного восприятия визуального или вербального текста может быть как недостаточно глубокий тезаурус, так и личное отношение зрителя к поставленной автором проблеме. Мысленный диалог с автором может быть как положительным, так и отрицательным. В этом случае внутренняя система узнавания-сравнения-диалога нарушается, и новые смыслы могут быть не восприняты адресатом.

Естественно, что процесс зрительного восприятия визуального текста не ограничивается этими двумя моделями (функциональная и семиотическая), но мы рассмотрели наиболее общие принципы строения и интерпретации визуального текста.

В современной теории кино уже не встает вопрос о принадлежности кино к искусству. Однако разнообразие художественно-выразительных средств кино, а также множественность прочтения и интерпретации кинотекста – неизбежно поднимает вопрос об эстетике кино. В кинематографе не существует никаких отчетливых норм и канонов и это еще больше усложняет проблему эстетики кино, которая соотносима с понятием норма.

²¹ Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М., 2002. – С. 314

²² Кухта М.С. Модели восприятия информации в вербальных и визуальных текстах. Вестник ТГПУ, 2004. Выпуск 3, – С. 40

Общий характер киноповествования менялся на протяжении всего существования кинематографа. На заре своего становления кино стало достоверным, почти документальным средством отражения мира. В ходе своего развития в техническом и изобразительном плане, кино постепенно теряет эту особенность и на первый план выходит драматургия, олицетворяемая личностью актера в кадре. Только тогда, кино по-настоящему становится искусством. Разнообразие художественно-выразительных средств, таких как план, ракурс, цвет – превратили искусство кино в уникальную синтетическую модель эстетического восприятия мира. Пространство, которое создается в кадре, может восприниматься по-разному, но важным является то, что кадр становится динамичной системой, которая выстраивается в эстетическом представлении конкретного зрителя, исходя из его картины мира. Та картина мира, которая создается в кадре – накладывается на зрительскую модель восприятия мира и создается нечто новое – норма или ее отсутствие. Согласно А. Ф. Лосеву, предметом эстетики является выразительная форма, к какой бы области действительности она ни относилась²³. Конечно, кино лежит в области художественной выразительности. Причем «двойная оптика» восприятия кино возводит все эстетические формы в квадрат. Поскольку фильм есть взгляд другого человека, который управляет киноаппаратом, можно утверждать об эстетике кино, хотя бы в силу его «двойной оптики». План содержания, который находится в плоскости режиссерского взгляда, накладывается на план выражения, который выведен на экран. Таким образом, то, что режиссер вкладывает в сцену в плане содержания – соотносится в сознании зрителя с планом выражения и образует в итоге выразительную форму, которая становится предметом эстетики.

²³ Дзикович С. А. Эстетика: Начала классической теории: Учебное пособие для вузов. – М.: Академический проект, 2011. – С. 40.

1.3. Особенности восприятия кинотекста

Чтобы понять, что значит смотреть кино и на чем строится процесс восприятия кинотекста, рассмотрим основные механизмы восприятия кино: философский, герменевтический, семиотический, интертекстуальный.

Философский подход

Само понятие «философия кино» можно трактовать двояко. Еще в 20-х годах XX века философия кино понималась скорее как переложение философских принципов на язык кино, сделав его одним из своих предметов. В дальнейшем, с развитием теории кино и самой философии, стала возможна иная трактовка этого понятия. Кино становится инструментом философии – это уже не философия «о кино», а философия «посредством кино», которая использует киноязык как средство выражения философских идей. С развитием философского дискурса связано появление различных манифестов и формирование целых направлений в кино. Так, в 1930-х годах во французском кинематографе возникает направление, получившее название «Поэтический реализм», а затем в 60-х годах «Французская новая волна», представители которой разработали целое учение – «Теория авторского кино», оказавшее влияние на развитие кинематографа во всем мире. Под влиянием поэтического реализма, в 40-е – 50-е годы в итальянском кинематографе сформировалось направление «Итальянский неореализм». С развитием авторского кино, режиссеры получили возможность донести до зрителей свои философские принципы и идеи.

В рамках философии кино существует три основных подхода к восприятию кинотекста. Академический или классический подход предполагает объективное восприятие фильма реципиентом на трех уровнях: визуальный, нарративный и звуковой. Совокупность этих трех уровней и составляет структуру кинопроизведения. Такой метод восприятия является наиболее объективным, так как рассматривает структуру кинопроизведения, его форму, а не содержание. Второй подход построен на позиции

«подозрения», когда зритель начинает искать в кинообразах некий скрытый смысл по принципу «означаемое-означающее». Данный подход ознаменовал появление самостоятельного направления в исследовании кинопроизведений – семиотика кино. Третий подход, идеологом которого считается Ж. Делёз, главной целью ставит не поиск скрытых смыслов и не выявление структуры кинофильма, а скольжение по поверхности кинообразов. Идеологи этого подхода отказываются от глубины образа, а напротив – идут по его поверхности, ориентируя зрителя на получение эмоций. Осмысление образа происходит в рамках сознания конкретного индивида и представляет собой непрерывную сеть означающих. Кино для Делёза – не просто объект исследования, он пытался выяснить, какую роль в понимании кино играет философия и как кино влияет на развитие философии. Он первым из философов стал думать не о кино, а с помощью кино.

В основе философии Делёза – система, построенная на сцеплении случайностей. Случайность играет не меньшую роль в произведении, чем фабула – фактическая сторона произведения. Именно поэтому фильм может быть лишен фабулы в пользу других, менее заметных, но более существенных аспектов киноязыка. Освещение, движение камеры и композиция, ритм монтажа – все это важные средства кино, выполняющие философскую работу.

В своем двухтомнике «Кино», Ж. Делёз предлагает логически выстроенную концепцию кинематографа как «образа-движения» и «образа-времени». Он мыслит кинематографический образ как единство двух реальностей: физической (образ-движение) и психической (образ-время). Такое единство достижимо благодаря бергсоновской длительности – впечатлению непрерывности движения в любой момент времени, как это происходит в анимации²⁴. В своих исследованиях Делёз обращает внимание на «потенциальную» или, по словам философа, на «виртуальную» составляющую кинофильма. Виртуальное (образ) у него не

²⁴ Делёз Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем, 2004. – С. 40-41

противопоставлено актуальному (действительность), а является его составной частью. В главе «Монтаж», Делёз рассуждает о двойственной виртуализации кино с помощью монтажа. Он разрушает классическое представление о монтаже, ограниченном монтажной комнатой. Монтаж существует в самом процессе съемки, а также осуществляется зрителями в ходе восприятия кинопроизведения или критиком во время обсуждения фильма²⁵. В ходе этих процессов происходит постоянное «перемонтирование» образов в сознании субъекта. Актуальный объект действительности трансформируется в сознании зрителя в виртуальный кинематографический образ. В ходе восприятия происходит внутреннее круговое движение, в котором актуальное взаимодействует с виртуальным, образуя тесный контакт и взаимный обмен. Действительный объект становится виртуальным, а виртуальный образ – актуальным. Виртуальный образ в любой момент может актуализироваться в ходе восприятия, предполагающее воспоминание. А «чистое воспоминание», по словам Делёза²⁶, есть ни что иное как современный виртуальный образ актуального объекта. Таким образом, никто никогда не видел один и тот же фильм – единого режима «чтения» кинофильма (наподобие литературного текста) не существует, восприятие кинофильма становится фактором индивидуализации. Поэтому восприятие кинофильма – процесс непредсказуемый и субъективный.

Французский теоретик кино Андре Базен рассуждает о том, что монтаж себя исчерпал, уступив место глубинным мизансценам²⁷. Глубинная мизансцена — характерная черта киноискусства, она открыла возможности многопланового, тонкого и выразительного воплощения жизни на экране. Глубинная мизансцена, требующая сочетания внутри кадра разных планов действия, делает кинематографическое изображение более емким,

²⁵ Там же. – С. 74

²⁶ Искусство кино №4 1997 // Рыклин М. Жиль Делёз: кино в свете философии

²⁷ Базен А. Что такое кино // И. Вайсфельд, Андре Базен и современное киноискусство. – М.: Искусство, 1972. – С. 23

драматичным, захватывающим зрителя. Кино, таким образом, не только движется в сторону реальной действительности, но и сливается с ней. Благодаря глубине внутрикадрового пространства, зритель оказывается в положении максимально приближенном к реальной действительности. Следовательно, он занимает более активную мысленную позицию и участвует в «режиссуре» кинопроизведения. Смысл изображения становится зависим от внимания зрителя.

Немецкий философ В. Беньямин рассматривает процесс визуального восприятия в эпоху его технического воспроизведения. Он выделяет²⁸ два типа восприятия: оптическое и тактильное. Оптическое восприятие предполагает зрительскую собранность, повышенную концентрацию внимания и осмысление. Это традиционное восприятие художественного произведения, его созерцание. Тактильное восприятие, напротив, не требует концентрации внимания и осуществляется в расслабленном состоянии, реализуясь лишь процессом привыкания. Первый тип восприятия В. Беньямин объясняет наличием у произведения некой «ауры» как особого неуловимого, незримого ореола красоты и очарования. Многие современные кинопроизведения лишены ауры, на что повлияли демократизация художественного пространства и взаимопроницаемость культурных феноменов, сфера культуры превратилась в глобальный интертекст – взаимодействие многих текстов. В современном киновосприятии аура теряет свое значение – зрителя интересует, прежде всего необременительное приобщение к произведению искусства. В результате серьезного вторжения техники в жизнь человека кинематограф формирует искусственный взгляд на действительность. «Художник соблюдает в своей работе естественную дистанцию по отношению к реальности, оператор же, напротив, глубоко вторгается в ткань реальности»²⁹. Таким образом кинематографическое изображение в полной мере оказывается соответствующим восприятию

²⁸ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М.: Медиум, 1996. – С. 112

²⁹ Беньямин В. Краткая история фотографии. – М.: AdMarginem, 2013. – С. 98

окружающей действительности современным человеком, в жизни которого техника играет огромную роль.

Французский социолог Ж. Бодрийяр, развивая в своем творчестве идею о том, что кинематограф, наряду с другими современными средствами коммуникации, является разновидностью тестирования людей на знание определенных социальных кодов, полагал, что тип восприятия конкретного художественного фильма и соответственные реакции на него зрителей заранее predeterminedены³⁰. Выполняемая киноактером работа проходит несколько ступеней оценки и технической обработки под контролем режиссера, оператора, монтажера. Полученный в результате фильм представляет собой некий продукт, в котором создателями уже заложена и конкретная модель восприятия кинофильма, и определенный вид реакции на него.

Восприятие кинопроизведения в рамках философии является особым способом мышления, инструментом которого выступает само кино. Кино, в свете философии становится отражением философских взглядов режиссеров, формирует у зрителя определенное отношение к той или иной концепции и является неисчерпаемым источником мыслей.

Семиотический подход

Везде, где существует проблема коммуникации или восприятия – появляется понятие знака. Семиотика – это междисциплинарная область исследований, в рамках которой изучаются знаки и знаковые системы, хранящие и передающие информацию³¹.

Поскольку семиотика является интегративной наукой и опирается на данные других наук – её объектом является постоянный процесс знакообразования, создания символов и их трансляции. Предметом семиотики является информационная система, то есть система, несущая информацию и элементарное ядро такой системы – знаковая система.

³⁰ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000. – С. 134

³¹ Семиотика. Гуманитарная энциклопедия. – [Электронный ресурс], URL: <http://gtmarket.ru/concepts/6925>

Семиотический метод исследования ориентирован, прежде всего, на анализ материалов в коммуникативной системе. Семиотика как метод используется во всех сферах человеческой деятельности, а так как в культуре нет внезнаковых и дознаковых элементов – исследование любых культурных явлений следует начинать с их семиотической дешифровки. Ю.М. Лотман ввел понятие «семиосфера» – это знаковая оболочка культуры, которая состоит из знаков, текстов, символов, составляющих основу социального опыта и формирующих базу для создания новых знаковых форм. Семиотический анализ предполагает исследование произведений искусства как знаковой системы, выявляя «язык», с помощью которого происходит передача художественной информации.

Согласно В. Иванову, художественное произведение можно рассматривать как текст или знак, состоящий из нескольких уровней³². В наиболее простом случае под текстом понимается последовательность знаков, а под знаком – структура, включающая означаемую и означающую стороны знака.

Итак, любой фильм есть сложная знаковая система, наподобие языка, которую условно можно разделить на словесную и изобразительную знаковые системы. Словесная знаковая система оказывает серьезное влияние на предметно-изобразительную, поскольку может выражать то, что невозможно изобразить. Это еще одна особенность, отличающая кино от классических видов искусств. Структура знаковой системы заключается во взаимодействии двух уровней художественного произведения: высший (означаемое, замысел произведения) и низший (означающее, конечное воплощение замысла в последовательности сигналов, воспринимаемых органами чувств) уровни произведения. Означаемая сторона художественного образа может быть отождествлена с концептом, а

³² Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. – М.: Наука, 1976. – [Электронный ресурс], URL: http://philologos.narod.ru/semiotics/ivanov_semio.htm

означающая сторона – с денотатом. Знак, в данном случае выступает функцией создания и выражения кинематографического образа.

Семиотическое восприятие кинофильма заключается в выявлении тех семантических элементов, которые превращают предметы и изображения в знаки и символы. Символ – это знак, изображение какого-нибудь предмета или животного для обозначения качества объекта; условный знак каких-либо понятий, идей, явлений³³. Иногда знак и символ различаются, поскольку, в отличие от знака, символу приписывают более глубокое духовное измерение. Символ в кино образуется из совокупности знаков. Согласно П. Пазолини, на семиотическом уровне система знаков кино не отличается от знаковой системы действительности: представляет тело посредством тела, предмет посредством предмета, действие посредством действия (П. Пазолини 1968, с. 19). Если в обычном языке знаки (слова) обозначают предметы условно, то знак киноязыка отличается непосредственной связью предмета с изображением.

Необходимо разобраться, с помощью каких средств действительность, запечатленная оператором на киноплёнку преобразуется в образное и наделяется определенным значением. На первом этапе восприятия кинофильма, зритель выясняет соотношение действительности с её образным отражением на экране. На этом уровне интерпретации действуют такие выразительные средства как метафора (часть вместо части), метонимия (часть вместо целого) и синекдоха. Эйзенштейн большое значение придавал метафорам, которые он рассматривал как средство приближения к словесному образу, при помощи монтажа. Метафора в кино уводит зрителя к параллельным значениям, расширяя и обогащая художественный образ. Метонимия и синекдоха, в отличие от метафоры – не нарушают целостности повествования, а лишь акцентируют внимание на конкретном элементе образа. Эйзенштейн, изучавший особенности метонимического стиля, прямо связывал этот метод с теорией крупного плана в кино как изображение части

³³ Аверинцев С. С. София-Логос. – Киев: Дух и Литера, 2000. – С. 155

внутри целого. Метонимический прием показа, части вместо целого – это основной способ, используемый в кино для превращения предметов в знаки. Еще одним методом интерпретации смысловых элементов фильма является сюжетостроение. Так, С. Эйзенштейн выделяет два типа произведений: с острым и с ослабленным сюжетом. Многие режиссеры (Ж. Л. Годар, М. Антониони) намеренно ослабляют сюжет, когда в фильме отсутствует фактическая сторона – фабула. Сюжет усиливает управление восприятием, но «съедает» образ в меру усиления самого сюжета. Итак, мы рассмотрели основные методы авторской интерпретации смысловых элементов кино. Но остается вопрос о средствах передачи знаков и символов зрителю.

Эйзенштейн выделяет особый вид кинематографического языка – монтаж, который выступает не только средством создания эффектов, но и средством говорить и выражать мысли³⁴. В эпоху немого кино, Эйзенштейн и другие режиссеры, добивались передачи словесного образа с помощью монтажных фраз, которые делились на единицы-кадры, соотнесенными со знаками словесного языка. Для современного звукового кинематографа характерно исчерпывание целого эпизода в пределах одного кадра, но монтаж по-прежнему играет важную роль в структуре знаковой системы фильма. Сцепленные с помощью монтажа изображения являются семантически связанной системой. Кинофильм – это непрерывная связь изображений, между ними нет промежутков, перерывов и расстояний. Связь кадров в линейной последовательности можно рассматривать как изменение познающих жестов, оправданное какой-то задачей. В непрерывно следующих жестах формируется семантический уровень фильма, где смысл обнаруживается в связи мотивирующих друг друга изображений. Познающие жесты, изменение направления взгляда, приближение, удаление, всматривание — все это фактически совершается съемочным аппаратом и образует семантическую связь единиц. Обычно это явление описывается как смена планов (общий, средний, крупный, деталь). Зритель сидит неподвижно.

³⁴ Эйзенштейн С. М. Монтаж. – М.: ВГИК, 1998. – С. 20.

Но все изменения, происходящие на экране, он воспринимает как свою собственную деятельность.

Еще одним средством передачи смыслов является композиция кадра. Внутрикадровое пространство, организованное особым образом, передает зрителю определенную информацию. Характерным примером композиции как транслятора смыслов выступает глубинная композиция кадра. Взаимодействие переднего плана и глубины может представлять собой либо их единство, либо конфликт, порождая тем самым определенное сообщение зрителю. Эйзенштейн называл взаимодействие двух планов «динамическое – драматическое» (передний план – глубина). Задний план глубинной композиции кадра выступает не просто фоном, а сценической площадкой, обустроенной особым образом. Контрапункт – переплетение эквивалентных звуковых и зрительных образов, не дублирующих, а усиливающих друг друга – еще одно средство трансляции образа к зрителю. Звуковым элементом может служить не только музыкальное произведение, но и закадровый голос, не являющийся при этом комментарием к изображению. Эйзенштейн видел в контрапункте функцию передачи ритма, которую до этого выполнял только монтаж. Для такого звукозрительного сочетания, Эйзенштейн ввел термин «вертикальный монтаж»³⁵.

Таким образом, нами рассмотрен механизм восприятия кинофильма в рамках семиотики кино. Семиотический подход способствует пониманию и восприятию произведения как текста, состоящего из знаков и символов. Семиотический анализ суть разложение кинотекста на знаки и знаковые системы, а также выявление связей в знаковой системе с последующей интерпретацией. Семантическое восприятие фильма является важной составляющей визуального восприятия в целом, поскольку знак является важным компонентом в постижении любого элемента культуры.

³⁵ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6-и томах. – М.: Искусство, 1964–1971, Т. 3. – С. 439

Герменевтический подход

Одно из направлений философии – герменевтика – исследует теорию и практику истолкования, интерпретации, понимания. Главным постулатом герменевтики является необходимость понимания всего, что существует, само существование предполагает понимание. В понимании и толковании текста, согласно герменевтической теории, возможно два пути: дивинация и сравнение. Дивинация предполагает искусственное «вживание» в душу автора – попытка поставить себя на роль автора (В. Дильтей). Сравнение – это сопоставление данных и фактов, основанное на понимании части и целого (Ф. Шлейермахер). Дивинация и сравнение должны чередоваться зрителем по ходу восприятия, поскольку сравнение направлено на понимание «духа языка», а дивинация – «духа автора» (Ф. Шлейермахер). При этом, чтобы понять автора, читатель или зритель в кино должен обладать некоторым сходством с его взглядами и мироощущением.

Ключевым понятием герменевтики является – герменевтический круг, который представляет собой потенциально бесконечный процесс понимания текста. Возвращаясь от целого к части и от частей к целому, мысль воспринимающего бесконечно расширяется, изменяя и углубляя понимание частей. Таким образом целое находится в постоянном развитии.

Кино представляет собой сложную семантическую, многомерную систему, методы исследования которой также разнообразны. По мнению Делеза, кино создает собственную материю, служащую лишь допущением, условием построения объектов (значащие единицы и операции)³⁶. Для исследования этой материи, оптимальным методом и является герменевтика, как метод, ориентированный «на работу с иррациональными данными и на тексты с избыточной семантикой»³⁷. Цель герменевтической интерпретации – создать систему взаимосвязи контекстов, то есть образ целостного художественного мира, заключенного в произведении.

³⁶ Лепихова И.В. Герменевтика кинореальности // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. – 2014. – № 5. – С. 64-85

³⁷ Салынский Д. А. Киногерменевтика Тарковского. – М.: Квадрига, 2009. – С. 10

О. Г. Усенко предлагает следующее определение герменевтического анализа кино: суть его – «в различении явно выраженной (эксплицитной) и скрытой (имплицитной) информации, причем носителем и той и другой оказывается любой компонент фильма – даже не несущий сюжетной нагрузки (персонаж, предмет, животные, природная среда, композиция мизансцены, освещение и пр.)»³⁸. Применяя герменевтический подход к восприятию кинофильма, зритель должен оперировать такими понятиями как хронотоп (время-пространство), вертикаль и горизонталь, золотое сечение, тьма и свет, фабула, воображение, диалог культур.

Исходным элементом обращения кинофильма в герменевтический круг является свет. Кино построено на противостоянии света и тьмы, а потому – этот дуализм является важным предметом исследований. Постоянное чередование или сочетание света и тьмы является ключевым методом визуализации пространства и человеческих переживаний. Таким образом, дуализм света и тьмы вводит кинопроизведение в герменевтический круг, отсылая зрителя к постоянному переосмыслению образов.

Вещность и видимость – еще одна категория, на которую опирается онтология кино. «Взгляд осваивает вещи, блюдя их независимость, дистанцированность от видящего»³⁹. Видимое превращается в видимость, путем бесконтактного объективирования предметов субъектом-зрителем. Поскольку, восприятие кинофильма есть односторонняя коммуникация, направленная на субъективную интерпретацию зрителем объектов фильмической реальности – видимое наделяется определенным ментальным смыслом, способом интерпретации. Неизбежно возникает вопрос о подлинности видимого и видимости мысленного. На первом этапе восприятия зритель соотносит увиденное с реальностью, и если они не соотносятся – вкладывает в этот образ свое понимание вещей. Видимое

³⁸ Усенко О. Г. Методология изучения менталитета по игровому кино и его апробация на примере российского кинематографа 1908-1919 годов // Вестник Тверского гос. ун-та. Серия: История. – 2009. – Вып. 3. – № 40, – С. 39

³⁹ Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. – СПб.: Петрополис, 2009. – С. 36

нередко становится в фильмах зыбким, ирреальным и это уже не отражение реальности, а напротив – ее сокрытие или погружение в иную реальность – на экране часто воспроизводятся состояния сна, галлюцинации или воспоминания. Таким образом, понимание зрителем видимого не всегда подлинно, а может выступать в качестве мысленного, ирреального.

Герменевтика кино проходит все уровни анализа, способна соединить воедино результаты кадрового, планового, монтажного, цветового, звукового и других уровней кинопроизведения. Герменевтический подход к киновосприятию являет собой сложный процесс понимания, интерпретации и развития кинообразов путем осмысления увиденного. Потенциально бесконечный процесс понимания и переосмысления, делает восприятие кинопроизведения неисчерпаемым источником знаний, идей и мыслей.

Интертекстуальный подход

В XX веке под влиянием структуралистов и постструктуралистов человеческое сознание было отождествлено с текстом как с достоверным способом его фиксации. Таким образом, вся культура стала восприниматься как текст, который по умолчанию служит источником всех последующих текстов. Одним из основных методов интерпретации произведения искусства стал во второй половине XX века метод интертекстуальности. Идеологами теории интертекстуальности были такие ученые как – М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров, Р. Барт, М. Ямпольский и другие. Термин «интертекстуальность», введенный теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой в 1967 году – означает соотношение и диалогическое взаимодействие текстов, обеспечивающее превращение смысла в заданный автором. Другими словами, интертекст – это цитата или отсылка к другому произведению. Идеологи интертекстуального подхода к произведению убеждены, что не существует чистого элемента культуры – все, что создано человеком – неизбежно отсылает нас к предшествующим текстам. По словам Бахтина, текст – это «раскавыченная цитата». Минимальной единицей интертекста является непосредственно текст.

Сквозь систематическое воспроизведение мифологии истоков культура ставит вопрос о начале, о некоей точке, из которой возникает текст⁴⁰. Но это же беспредельное погружение в начало показывает, что у текстов в действительности нет истока. Как заметила американская исследовательница Р. Краусс: «не существует начала, которое бы не уничтожалось предшествующей инстанцией или тем, что в постструктуралистских писаниях обозначается формулой «всегда уже»⁴¹ (Краусс, 1986, с. 36). Каждое произведение, выстраивая свое интертекстуальное поле, создает собственную историю культуры, переструктурирует весь предшествующий культурный фонд. Именно поэтому можно утверждать, что теория интертекстуальности – это путь к обновлению нашего понимания истории, которая может быть включена в структуру текста в динамическом, постоянно меняющемся состоянии.

Цитирование в кино может выполнять разные функции. Так, многие режиссеры цитируют работы своих коллег, выражая тем самым уважение или симпатию к тому или иному произведению. Цитирование может также отсылать зрителя к другим видам искусства, становясь инструментом интерпретации, особенно, когда речь идет об экранизации литературного произведения. Так Жан-Люк Годар очень часто прибегает к литературному цитированию. Фактически, его фильмы сплошь состоят из цитат и отсылок к литературным произведениям или партийным документам. В данном случае, автор не указывает источник цитирования и приводит цитаты как бы «без кавычек». В таком случае, ответственным за слой цитирования оказывается не автор, а сам зритель, со своей (не-) способностью обнаружить цитату. Текст может получить свое полное значение только через отсылку к внетекстовой реальности. «Зеркало» Андрея Тарковского, содержат прямую отсылку к творчеству поэта Арсения Тарковского. Смысловая нагрузка стихотворения, произнесенного в сочетании с визуальным рядом –

⁴⁰ Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. – М.: Культура, 1993. – С. 406

⁴¹ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М., 2003. – С. 36

одновременно помогает в интерпретации увиденного и усиливает смысловую нагрузку кинообраза.

Таким образом, интертекстуальные связи в тексте выполняют важные функции формирования художественного образа, а также усиливают его и помогают точнее интерпретировать авторский замысел. Зритель, считывая интертекст, невольно вкладывает в образ произведения собственные воспоминания, связанные с отсылкой или цитатой. Язык кино в такой перспективе и может описываться, с одной стороны, как набор кодированных элементов с приблизительно однородной функцией (язык повествования) и, с другой стороны, как набор фигур, организуемых через интертекст совершенно разные смысловые стратегии. Эту дихотомию фигур кино-речи можно условно свести к оппозиции «фигур пони-мания» («прозрачных» языковых означающих) и «фигур непонимания» (иероглифов интертекстуальности)⁴². Языковое поле располагается между -видимыми в тексте элементами (цитата, аномалия) и невидимым интертекстом. Интертекст не существует на пленке или на бумаге, он находится только в памяти зрителя или читателя. Смысловая нагрузка произведения заключена между физически данным и образом памяти. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек⁴³. Чаще всего интертекстуальность работает на бессознательном уровне, а чтение интертекста противопоставлено реальному процессу чтения, в ходе которого текстовый сгусток расслаивается на фрагменты интертекста в сознании читателя.

Когда зритель считывает интертекст, его память реагирует на знакомые образы – в сознании происходит наложение знакомых образов на вновь

⁴² Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. – М.: Культура, 1993. – С. 414

⁴³ Антология «Семиотика» // Степанова Ю. Вводная статья. – М.: Академический Проект, 2001. – С. 36-37

увиденные. Постепенно образы становятся все более зримыми, пока не превращаются в один большой сгусток – гиперцитату. Задача интертекстуального восприятия кинопроизведения состоит вовсе не в том, чтобы найти как можно больше отсылок к другим текстам. Считывая интертекст важно совершить возврат к образу произведения и выяснить, как он изменился после взаимодействия с другим текстом.

Восприятие кинофильма в рамках интертекстуального подхода есть постоянная работа смыслов, процесс смыслопорождения, направленный на максимально полное и точное понимание авторского замысла.

Процесс восприятия кинопроизведения является сложным и многогранным. Нами рассмотрены только некоторые механизмы и принципы киновосприятия.

Рассмотрев процесс восприятия в рамках философии кино, можно сделать следующий вывод: философия, будучи сложным и глубоким предметом – неизбежно пересекается с киноискусством, к которому применимы те же самые эпитеты. Философское восприятие кинопроизведения, запуская сложные мыслительные процессы в сознании зрителя – способствует процессу порождения новых смыслов и более глубокому погружению в кинематографические образы. Развитие философии кино напрямую повлияло на становление новых направлений теории кино.

Семиотическое восприятие кинофильма можно считать наиболее важным, поскольку оно является неотъемлемой частью любого визуального восприятия, будь то кино или живопись. Рассматривая фильм как знаковую систему, зритель становится втянут в постоянную игру со знаками и символами, что значительно упрощает прочтение авторского замысла и делает этот процесс не только понятным и полезным, но и интересным.

Рассмотрев процесс восприятия кинофильма в рамках герменевтики, мы пришли к следующему выводу: герменевтическое восприятие фильма, запускает в сознании зрителя непрерывный и потенциально бесконечный процесс понимания и интерпретации авторского замысла. Вписав

кинопроизведение в герменевтический круг, мы можем получить невероятно многогранный, изменчивый и подвижный образ произведения, приводимый в движение зрительским пониманием и переосмыслением.

Интертекстуальное восприятие кинофильма становится все более актуальным ввиду увеличения потоков информации и числа произведений искусства. Все сложнее быть уникальным и неповторимым в эпоху технического воспроизведения искусства. Интертекстуальный подход, таким образом, становится одним из ведущих и «удобных» для современного зрителя. Обнаружение интертекстуальных связей в произведении позволяет максимально полно и точно понять авторский замысел, расширить свое видение и представление о каких-либо вещах и явлениях. Использование интертекста современными режиссерами обусловлено многообразием культуры и желанием максимально точно, на бессознательном уровне, донести свои мысли до зрителей.

Таким образом, процесс киновосприятия является сложной умственной работой, а киноискусство, зародившись как зрелище – обрело иные сущности, став развлечением для интеллектуалов, инструментом эстетического, художественного и морального развития личности. Восприятие кинопроизведения может проходить по разным сценариям, в зависимости от: материала; интеллектуальных способностей зрителя; психических и физиологических особенностей зрителя; визуального опыта, накопленного при просмотре кинокартин.

Процесс восприятие кинотекста следует рассмотреть еще и как психо-физический процесс. А. Маклаков определяет восприятие как целостное отражение предметов, ситуаций, явлений, возникающих при непосредственном воздействии физических раздражителей на рецепторные поверхности органов чувств⁴⁴. Процесс восприятия опирается на систему органов чувств человека, при совместной работе которых происходит синтез

⁴⁴ Маклаков А. Общая психология. – [Электронный ресурс], URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/makl/

отдельных ощущений, образующий сложную комплексную систему. Просмотр кинофильма – одна из таких систем, где в ходе синтеза происходит объединение зрительских ощущений в целостный кинообраз. Особенность восприятия визуального текста в том, что у зрителя активизируется зрительный канал, запуская чувственно-наглядные и мыслительные структуры.

Дж. Гибсон придерживается другого подхода к объяснению зрительного восприятия. В его понимании, все, что человек видит вокруг себя, есть огромный стимульный поток. Восприятие, таким образом, – это извлечение инвариантов из стимульного потока⁴⁵.

Кино, в отличие от других видов искусства (театр, литература, музыка, живопись) создается не руками человека (под контролем зрения, слуха и простых инструментов), а с помощью сложной аппаратуры, где главным инструментом является искусственный глаз – съемочный киноаппарат. Именно поэтому кино лишено непосредственной обратной связи, которую можно наблюдать, например, в театре – эта связь проявляется только на уровне мышления. Зритель никак не может повлиять на произведение, а напротив находится под его влиянием. Можно сказать, что восприятие кинопроизведения как бы возводится в квадрат, поскольку зритель смотрит на экран не только собственными глазами, но и глазами автора. Автор же, при создании произведения, напротив – как бы просматривает фильм в воображении глазами зрителей.

Механизм искусства состоит в том, что в процессе восприятия снимаются ограничения, наложенные на отбор чувственных средств выразительности при создании художественного произведения. Несмотря на то, что автор ограничен средствами создания художественного образа (композиция кадра, план, монтаж, свет и др.) – в восприятии зрителя за созданным образом возникает иллюзорное, воображаемое пространство и

⁴⁵ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. – М.: Прогресс, 1988. – С. 409

время, воображаемые лица, их воображаемые действия⁴⁶. Таким образом, процесс восприятия является субъективным отражением «реальности», которая объективируется в сознании зрителя.

На киноэкране объекты действительности отображены с фотографической точностью – это первое обстоятельство, которое приобретает существенное значение в процессе восприятия кинофильма (документальная природа кино). Зритель испытывает неподдельное доверие к киноэкрану, все что он видит – воспринимается им как реальное, документально зафиксированная на кинокамеру реальность, а действия как свои собственные. Кинофильм моделирует реальный взгляд человека на действительность, именно поэтому фильм способен управлять нашим восприятием и смысловой обработкой информации. Изучая окружающую действительность, человек совершает определенные познавательные операции и действия – то же самое происходит и при просмотре кинофильма. Мы обращаем внимание на наши ощущения, лишь когда они полезны для познания внешних объектов.

Экран кинематографа занимает все наше внимание, не оставляя места периферическому зрению. Обусловлено это специфическим устройством пространства кинозала (затемненное помещение и яркое свечение экрана). В начале XX века психологи занялись изучением восприятия человеком интенсивного источника света и доказали, что концентрация внимания на ярком свечении, на сильном источнике излучения дает гипнотический эффект и порабощает волю⁴⁷. Было открыто, что мигание света, чередование светового излучения с темной паузой часто вызывает приступы эпилепсии, способствует эмоциональному возбуждению и потом – быстрому утомлению. Кинофильм основан на чередовании световых пятен с темными промежутками: каждый кадр киноплёнки разделен черной рамкой,

⁴⁶ Жинкин Н.И. Психология киновосприятия // Кинематограф сегодня. Вып.2. – М.: Искусство, 1971. – С. 250

⁴⁷ Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. – М.: ВГИК, 2003. – [Электронный ресурс], URL: <https://bookmate.com/books/DNN8ZjQA>

мелькание которой не заметно при просмотре, однако это чередование воздействует на наше подсознание. Как известно, пленка движется со скоростью 24 кадра в секунду. Эксперимент, проведенный в шестидесятых годах, заключался в прибавлении еще одного, «лишнего» кадрика, несущего определенную информацию. Зрители не заметили этого добавления, но оно отразилось в подсознании и информация была, таким образом передана аудитории. По словам Гиппенрейтера, акт психического восприятия можно назвать «бессознательным умозаключением», которое в отличие от привычного умозаключения не является актом сознательного мышления⁴⁸. По произведенному действию на наши органы чувств, мы создаем представление о его причине, но мы имеем дело не с самим объектом, а с воздействием внешнего объекта – с возбуждением нервов. Таким образом, кино поработает волю зрителя, действуя на него гипнотически; воздействует на подсознание аудитории, являясь односторонней, бесконтактной коммуникацией.

Изображение и звук – неотъемлемые части почти любого кинофильма – также являются важным компонентом психологии восприятия. Между звуком и визуальным образом есть отличия, диктуемые их физическими характеристиками и особенностями человеческого восприятия. Визуальный образ быстрее звукового достигает коры головного мозга и обладает некоторым приоритетом перед звуковым – он более конкретен, ярок и отчетливый оседает в памяти. Словесный или звуковой образ более абстрактный и усложненный, поэтому доходит до адресата дольше. Для преодоления дистанции между визуальным и звуковым образом, режиссеры используют разные приемы, например – орнаментальное или поясняющее слово, контрапункт, философское слово и другие⁴⁹. Таким образом, изображение и звук вступают в определенный конфликт, результатом

⁴⁸ Психология ощущений и восприятия под ред. Гиппенрейтер В.Б., Любимова В.В., Михалевской М.Б. // Гельгольц Г. О восприятии вообще. – М.: ЧеРо, 1999. – С. 30

⁴⁹ Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. – М.: ВГИК, 2003. – [Электронный ресурс], URL: <https://bookmate.com/books/DNN8ZjQA>

которого становятся зрительские эмоции. Излюбленным приемом преодоления дистанции между звуковым и визуальным образами является «визуальный аттракцион», суть которого заключается в сильном визуальном воздействии на зрителя. Эйзенштейн ввел в теорию кино термин «аттракцион». В своей работе Эйзенштейн писал: «Аттракцион – всякий агрессивный момент театра, всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному и психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого, – конечного идеологического вывода»⁵⁰. Иными словами, аттракцион является неким визуальным и словесным образом, выпадающим из общего контекста фильма. После такого зрительного возбуждения, в фильме очень часто следует важное словесное или звуковое сообщение, которое хорошо и органично воспринимается зрителем.

Еще одной важной особенностью восприятия кино является его массовость. По словам З. Фрейда⁵¹, индивид оказавшийся в массе, перестает быть личностью сознательной, а становится бессознательным элементом. Он перестает быть собой, в результате внушения и заряжения. Массы требуют иллюзий, без которых они не могут жить. Ирреальное для них всегда имеет приоритет перед реальным, нереальное влияет на них почти так же сильно, как реальное. Массы имеют явную тенденцию не видеть между ними разницы⁵². Вследствие гипнотического воздействия кинематографа мысли и чувства зрителей ориентируются в одном направлении. Именно поэтому массовый характер кино формирует определенные установки восприятия, когда зритель предполагает то или иное развитие сюжета, а автор использует устоявшиеся сюжетные ходы.

⁵⁰ Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов. – М.: ВГИК, 1998. – С. 70

⁵¹ Фрейд З. «Я и Оно». Труды разных лет. Кн. 1. – Тбилиси, 1991. – С. 74.

⁵² Там же. – С. 81

Таким образом, восприятие кино есть сложное психическое явление, которое воздействует на зрителя бессознательно, управляет его вниманием, поработывая волю и обуславливая различные реакции.

Кино, будучи синтезом искусств, почти не имеет ограничений. Фильм ограничен лишь рамкой видоискателя камеры, которая формирует границы кадра. А также, киноискусство лишено тактильного контакта со зрителем. Кинематограф, в отличие от других видов искусства (живопись, литература, музыка, театр и др.), обладает особыми изобразительными средствами и соответственно, принципиально иными способами воздействия на зрителя. Фактически, произведение искусства управляет психикой зрителя, поэтому, исследование процесса восприятия позволяет раскрыть некоторые механизмы этого управления.

В рамках проектной деятельности по исследования механизмов восприятия кино, нами был проведен контрольный анализ кинотекста – фильма Андрея Тарковского «Солярис». На данный анализ мы опирались при разработке форм и методов работы со школьниками по развитию восприятия кино.

Анализ фильма А. Тарковского «Солярис»

Фильм был снят в 1972 году по мотивам одноименного романа Станислава Лема. «На космическую станцию, сотрудники которой давно и тщетно пытаются сладить с загадкой планеты Солярис, покрытой Океаном, прибывает новый обитатель, психолог Крис Кельвин, чтобы разобраться в странных сообщениях, поступающих со станции, и «закрыть» ее вместе со всей бесплодной «соляристикой». Поначалу ему кажется, что немногие уцелевшие на станции ученые сошли с ума. Потом он и сам становится жертвой жуткого наваждения: ему является его бывшая возлюбленная Хари, некогда на земле покончившая с собой»⁵³.

⁵³ Материалы сайта КиноПоиск. – [Электронный ресурс], URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/43911/>

Выбор данного фильма обусловлен несколькими факторами: во-первых, личной симпатией к творчеству режиссера, а во-вторых, этот фильм как нельзя лучше подходит для анализа кинотекста на всех уровнях, поскольку является очень глубоким и многогранным. Несмотря на то, что это экранизация, Тарковский вышел далеко за рамки литературного источника, передав свое видение и понимание произведения, значительно расширив границы повествования, он взглянул на Солярис под другим углом. Он показал нечто большее, чем переложение литературного произведения на экран. Тарковский уделял огромное внимание человеку, человеческой совести, раскрывая в нем чувственное начало, а также природе и природной фактуре материального мира. В рамках нашей темы, фильм подходит еще и потому что является выдающимся произведением, раскрывающим все грани процесса восприятия.

Философский подход

В этом фильме четко прослеживается философский контекст, обусловленный, во-первых, произведением Станислава Лема и его философскими воззрениями, а во-вторых, философской картиной мира и духовными исканиями самого режиссера А. Тарковского.

Первая и, наверное, центральная философская проблема фильма – соотношение земного и небесного. Примечательно, что взгляды Лема и Тарковского на эту проблему были полярными и привели к небольшому конфликту. Если Лем в своем произведении показал возможность контакта с космическим разумом, то Тарковский снял фильм, прежде всего, о Земле и человеке, попавшем в нечеловеческие условия. Именно это раздражало Лема, он говорил: «Тарковский в фильме хотел показать, что космос очень противен и неприятен, а вот на Земле – прекрасно. Но я-то писал и думал совсем наоборот». В другом интервью писатель заявил, что Тарковский снял вовсе не Солярис, а Преступление и наказание. Земля у Тарковского – это память, семья, жизнь. Такая «земная» концепция проходит через все творчество режиссера. Он отрывает героя от Земли не чтобы соблюсти

сюжетную основу произведения Лема (но и поэтому тоже), а чтобы показать ценность и смысл земной жизни в отрыве от нее. Тарковский показывает в фильме земную жизнь и живую природу, которых нет у Лема, даже бумажные полоски вентеляции на станции у Лема становятся у Тарковского ностальгическим шелестом листвы – как постоянное напоминание о Земле.

Также в фильме сильно выражена философская проблема познания. Планета Солярис и целая наука «соляристика», а также огромная космическая станция – все это символизирует познание, научное познание природы. Но согласно сюжету, «соляристика» заходит в тупик. Тарковский, вероятно, хотел сказать, что вмешательство в законы Вселенной и попытка человека приручить природу – бесполезны и губительны для человека, который лишь песчинка в этом мире и должен подчиняться законам Вселенной. Неведомый Океан Соляриса, в котором происходят непонятные вещи – это то, что ожидает человека в результате познания. Тарковского в романе Лема привлекла «глубокая философская идея познаваемости мира, переданная в точной психологической концепции», – так он говорил, в глубине души вдохновлённый, скорее, его непознаваемостью.

На философские воззрения Тарковского оказали влияние такие философы как Н. Бердяев, Л. Шестов, И. Ильин, Ф. Ницше, а также писатели Ф. Достоевский, Т. Манн, У. Шекспир и другие. Это влияние находит свое отражение и в данной картине. Вспомним эпизод, в котором изображено болезненное состояние Кельвина, вызванное действием на него Океана, осуществляющего исследование его личности. Подходя к Снауту, рассматривающему поверхность океана Соляриса, Крис говорит: «Знаешь, проявляя жалость, мы опустошаемся. Может быть, это и верно. Страдание придает всей жизни мрачный и подозрительный вид... Но я не признаю, нет я не признаю... То, что не составляет необходимости для нашей жизни, то вредит ей? Нет, не вредит, не вредит, конечно, не вредит. Ты помнишь Толстого, его мучения по поводу невозможности любить человечество вообще». Крис воспроизводит, с некоторыми искажениями, две цитаты из

трактата Ф. Ницше «Антихрист»: «Сострадание ... делает саму жизнь мрачною и возбуждающею сомнение». И далее: «Что не обуславливает нашу жизнь, то вредит ей ...»⁵⁴.

Также в фильме поднимается философская проблема греха и страдания. «Гости» на Солярисе есть ни что иное как материализовавшееся чувство вины, совесть и грех, лежащий тяжким бременем в сознании героев. Каждый из них сталкивается с тем, перед чем он виноват. Мотив страдания, который со временем не ослабевает, а напротив – неизбежно, неумолимо овладевает героем все сильнее и сильнее.

Для понимания философского содержания фильма лучше всего подходит оптическое восприятие (по В. Беньямину), предполагающее придельную собранность, повышенную концентрацию внимания и осмысление. Поскольку фильм состоит из непрерывной сети означающих и сцеплении случайностей, которые и способствуют осознанию и пониманию образов (по Ж. Делёзу).

Герменевтический подход

Вписав данный фильм в герменевтический круг, мы получим потенциально бесконечный процесс понимания произведения. Именно поэтому, фильм можно пересматривать несколько раз, находя все новые и новые смыслы.

Тарковский очень часто обращает наше внимание на отдельные части, которые возвращая к целому, расширяют, углубляют понимание образов. Он также использует противостояния: света и тьмы, вещного и видимого, движения и статики, шума и тишины, заставляя нас переосмысливать увиденное.

В долгом эпизоде проезда Бёртона по городу, Тарковский использует в кадре противостояние света и тьмы. Темное пространство автомобиля разрезает светлые промежутки между туннелями: вынырнув из одного тоннеля к свету, автомобиль тут же врывается в другой тоннель, погружаясь

⁵⁴ Ницше Ф. Антихрист // Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т. 2. – М., 1990. – С. 636

во тьму, в бешеную круговерть, в которой нет начала и конца, нет выхода, нет смысла. Долгая сцена с чередованиями темных и светлых кадров, воспринимается почти гипнотически и является одним из впечатляющих примеров вовлечения зрителей в процесс. Данный эпизод является целой монтажной фразой, которая построена на количественном увеличении материала, что приводит в итоге к качественному результату – вовлечению в действие картины. Тарковский чередует не только свет и тьму, но и шумные звуки города с тишиной туннеля и внутренним пространством автомобиля; черно-белые промежутки сменяются цветными; внешне стремительное, быстрое движение автомобиля по городу противопоставлено внутренней статикой Бёртона и неподвижным пространством автомобиля. Происходит как бы компенсация движения, действие застывает, время останавливается. И только после этой долгой сцены приходит понимание, что человек – лишь капля в сумасшедшем потоке жизни.

Еще одним эпизодом, который останавливает повествование и обращает внимание зрителя на отдельную часть, является сцена разговора Криса со Снаутом на космической станции Соляриса. Камера очень медленно приближается к лицу Кельвина и затем показывает сверхкрупно его ухо. Именно в это мгновение Крис говорит Снауту: «Вопрос – это всегда желание познать, а для сохранения простых человеческих истин нужны тайны». Такая ориентация камеры и концентрация внимания на детали помогает нам расширить понимание образа. Акцентируя внимание на ухе, Тарковский дает понять свою мысль о том, что человек должен прислушиваться к тайнам и пытаться их разгадать, вслушиваясь и вглядываясь для этого в реальность, пусть и кажущуюся иллюзорной.

Тарковский также активно использует омнимическую реальность, смешивает хронотопы, чередуя пространство и время прошлого с настоящим или иллюзорным будущим. Характерным является эпизод «возвращения» Кельвина домой. Мы воспринимаем этот фрагмент как «реальный» только до тех пор, пока не видим горячий дождь, идущий с потолка комнаты

отцовского дома. Мы не можем сказать точно, был ли это сон или просто греза, навеянная ностальгией по дому, но то, что мы видим не кажется нам знаками реальности, а указывает на ирреальность хронотопов. И только в финальной сцене становится ясно, что «возвращение» было смоделировано Солярисом, считав ностальгические переживания Кельвина. Отдаление земли превращает ее в небольшой островок, который только теперь кажется лишь частью одного большого целого – Вселенной.

Семиотический подход

Фильм предстает перед зрителем как текст с избыточной семантикой. Тарковский использует множество метафор для точной и глубокой передачи образа произведения.

Одной из ключевых метафор фильма является сцена в библиотеке станции Солярис. Библиотека здесь выступает символом всей культуры, всего человеческого опыта, а герои, оказавшись на время в невесомости, как будто парят над всем земным. Земля здесь показана в четырех висящих на стене картинах Брейгеля из цикла «Времена года», а пятое брейгелевское произведение «Вавилонская башня» говорит именно о тщетности и наивности попыток людей приблизиться к небу, оторваться от Земли, забыть о ней. В библиотеке Кельвин открывает книгу и видит на одной из страниц засушенный лист. Эта деталь представляется метафорой памяти о Земле, как засушенный лист в наших реальных условиях всегда является воспоминанием о лете, о природе. Засохший букет цветов у кровати Кельвина также символизирует воспоминание о Земле.

В эпизоде «возвращения» Кельвина, вода, льющаяся с потолка отцовского дома является метафорой очищения и одновременно психологическим состоянием отца и сына. Горячая, как отцовская любовь к сыну, вода смывает все то, внешнее, мелкое, наносное, что прежде было в их отношениях. Этот дождь прояснил то, ради чего люди должны любить друг друга. Использование «живой», природной фактуры является для Тарковского чувственным началом, элемент природного проявления.

Поэтому в фильме можно увидеть целую группу «природных» знаков таких как – огонь, вода, лошадь, растения, молоко, яблоки и другие. Огонь у Тарковского символ памяти. Не случайно Кельвин говорит отцу перед отправкой на космическую станцию, что взял с собой киноплёнку: «Помнишь, ту, с костром». Костёр — это память о детстве, о родных, о Земле.

Финальная сцена, в которой Кельвин в позе рембрантовского странника падает на колени перед отцом, символизирует вечный мотив возвращения и прощения, символ отцовской любви.

Островок Земли в Океане Соляриса, который мы видим в финале, можно расшифровать по-разному. Может быть, это материализованная память Кельвина, который ностальгирует по родному дому. Возможно это метафора ничтожности наших знаний в Неведомом Океане Соляриса. Наконец, финальное отдаление может отражать «спасительную горечь ностальгии» – еще один мотив, проходящий через все творчество режиссера – отдаление ради приближения.

Интертекстуальный подход

Прежде всего данный фильм является экранизацией романа С. Лема «Солярис», поэтому его следует рассматривать в контексте литературного источника. Как было сказано ранее, Тарковский серьезно отошел от литературного источника, но он не искажает факты и не отступает от сюжета, а только дополняет, расширяет и углубляет образ произведения. Он лишь показывает свое прочтение романа, а всякая субъективная интерпретация имеет право на существование. В целом же, экранизацию можно считать классической, но выполненной в своеобразной авторской манере и вложенной в эстетические и философские принципы режиссера.

Данный фильм образует огромное интертекстуальное поле, в котором интертекст выполняет важные функции передачи смысла и формирования образов.

Когда Хари впервые произносит: «Я помню» мы сразу видим репродукцию «Троицы» в комнате Кельвина на космической станции Солярис – и откуда-то сверху начинают литься струи дождя, что является своеобразной самоцитатой из финала «Андрея Рублёва». «Троица» здесь как связь прошлого, настоящего и будущего. Упомянутый ранее эпизод в библиотеке Соляриса также наполнен интретекстом. Кельвин читает «Дон Кихота» и выбор произведения не случаен, поскольку образ Дон Кихота устойчиво ассоциируется у зрителя с бессмысленной борьбой, исход которой предрешен. В данном случае подразумевается бессмысленная борьба человека с природой, с космосом.

Тарковский придавал большое значение искусству и библиотека Соляриса буквально вбирает в себя все самое прекрасное, созданное человеком – здесь и множество книг, бюстов, посмертных масок и картин. Хари постигает себя в качестве человека, вглядываясь в репродукцию картины «Охотники на снегу» Питера Брейгеля. Отсылая нас к произведения искусства, Тарковский создает цельный образ человеческой памяти, культуры и искусства как зеркала, в котором человек постигает свое предназначение.

В финальной сцене «возвращения» Криса домой, он падает перед отцом на колени в позе рембрандтовского странника, вернувшегося с покаянием в отчий дом. Этот образ отсылает нас сначала к знаменитой картине Рембрандта, а затем к притче о блудном сыне, которая учит добродетелям покаяния и прощения. Мы понимаем, что это «возвращение» было мнимым – это воздействие Соляриса на сознание героя, однако данный интертекст оказывает влияние на понимание образа.

Таким образом, выявление интертекстуальных связей в произведении способствует более глубокому пониманию произведения. Образы, подкрепленные интертекстом или основанные на нем, углубляются в своем значении. Использование автором интертекста значительно расширяет область понимания произведения в ходе восприятия.

Глава 2. Формы и методы работы со старшими школьниками по развитию восприятия кино на уроках МХК

2.1 Методика развития восприятия кино у старших школьников на уроках МХК в школе

Кино играет важную роль в образовательном процессе, являясь богатой информационной базой. Документальное и учебное кино оказывают серьезное влияние на интеллектуальные способности учащихся и влияют на эффективность учебного процесса. Кроме того, кино способно выполнять ряд других важных функций, участвуя в учебном процессе не как объект изучения и источник знаний, но как инструмент развития личности. В.М. Кобрин – известный теоретик и режиссер учебного и научно-популярного кино, считает, что любое кино, как и любое искусство – учебное по своей сути, а задача учебного кинематографа – воспитание нравственного интеллекта. Если применить идею Кобрина к задачам художественного кино, можно считать его источником художественно-эстетического интеллекта.

Художественное кино имеет огромный потенциал в эстетическом развитии учащихся; в развитии самостоятельного творческого, критического и художественно-образного мышления. Рассмотрим подробнее основные педагогические функции художественного кино.

Каждое произведение киноискусства создает уникальный художественный мир, в который погружается зритель, поддаваясь суггестивным свойствам кино. Помимо рекреационной и развлекательной функций кино может обладать и сильным терапевтическим действием. Художественный мир кино, созданный по законам реальности, открывает зрителю возможности для рефлексии и саморефлексии. Это важная функция кино, позволяющая зрителю прожить чью-то жизнь и соотнести ее с собственной. Поэтому при актуализации терапевтических или эмоциональных свойств кино в процессе обучения, очень важен качественный отбор материала, а также последующее обсуждение.

Еще одной важной функцией кино является трансляция социокультурного опыта, предполагающая знакомство зрителя с культурной составляющей киноматериала. Каждое произведение киноискусства – это отпечаток той или иной пространственно-временной данности. Создатель фильма является представителем и носителем какой-то культуры, а значит его фильм является отпечатком данной культуры. Таким образом, кино оперирует важным этнографическим материалом, погружая зрителя в ту или иную культурную эпоху с ее ценностями, традициями и артефактами.

Кино обладает редкой для искусства художественно-монтажной структурой, в силу синтеза искусства и техники. Поэтому язык кино очень ассоциативен и требует от зрителя серьезной работы воображения. Поскольку кино является достаточно емким высказыванием в художественно-образной форме (средняя длительность фильма не превышает двух часов), его просмотр предполагает и даже требует достраивать картину в цепочке социокультурной и исторической данности, в которой разворачивается действие фильма. Таким образом, структура и содержание кинотекста обладают значительным потенциалом в развитии образного мышления и воображения школьников.

Искусство кино неразрывно связано с чувственно-осознаваемым миром человека. Находясь в кинозале или учебном классе, зритель воспринимает происходящее на экране как личный опыт – это передается теми ощущениями, которые мы испытываем при просмотре (вздрагиваем, когда страшно; смеемся и улыбаемся, когда весело и т.д.). Советский режиссер и теоретик кино С. Эйзенштейн говорил: «Мы достигли величайшей задачи нашего искусства – снимать в кадрах абстрактные идеи, конкретизируя их тем или иным путем... Непосредственно в кадре или комбинации кадров мы ищем средство возбуждать эмоциональные реакции, рассчитанные заранее. Это движение эмоций будит мысль. От кадра к ощущению, от ощущения к тезису. Таков путь». Иными словами, режиссер воздействует на наши мысли через ощущения (Эйзенштейн называл такой метод “аттракционом”). Таким

образом, любая эмоциональная реакция, вызванная увиденным кадром пробуждает мысли зрителя, а значит, способна пробудить нераскрытый творческий или интеллектуальный потенциал личности.

В ходе восприятия, интерпретации и анализа звукозрительной и пространственно-временной реальности в кино, которое синтезирует навыки восприятия традиционных искусств (музыка, живопись, фотография, литература), формируется эстетическое сознание школьника, а также развивается индивидуальное мышление и творческий потенциал личности.

Необходимо рассмотреть основные формы и методы работы со школьниками, в которых реализуется педагогический потенциал кино. В системе школьного образования существует широкая классификация форм учебной деятельности. А.М. Новикова и Д.А. Новиков, выделяют⁵⁵ классификации форм обучения по следующим признакам: по способу получения образования (очная, заочная, самообразование); по количеству образовательных учреждений; по системам обучения⁵⁶ (индивидуальная, индивидуально-групповая, классно-урочная, лекционно-семинарская, предметно-курсовая формы); по механизму содержания обучения (дисциплинарная, комплексная, проектная формы); по основанию общения с педагогом и/или учебными материалами (традиционная или непосредственная, опосредованная или дистанционная формы); по основанию «монолог-диалог» (традиционная или монологичная, интерактивная или диалогичная формы); по месту проведения учебных занятий (стационарная и выездная формы); по целевой направленности занятий (вводные занятия, занятия по формированию знаний и умений, занятия по обобщению и систематизации знаний и умений, заключительные занятия, занятия по контролю освоения учебного материала); по видам учебных занятий (урок, лекция, семинар, лабораторная и лабораторно-

⁵⁵ Новиков А.М., Новиков Д.А. Методология. – М.: СИН- ТЕГ. – [Электронный ресурс], URL: <http://txtb.ru/84/index.html>

⁵⁶ Систему обучения можно определить как механизм организации обучения в пределах целостной образовательной программы. (Там же)

практическая работы, практическое занятие, консультация, конференция, игра, тренинг). Ведущей формой учебной деятельности в классификации по системам обучения, в нашем случае является классно-урочная форма обучения. По механизму содержания обучения, нами была выбрана комплексная форма. Поскольку объектом учебного процесса является интегрированный курс по развитию восприятия кино. По целевой направленности обучения, нами последовательно были использованы все формы обучения (вводное занятие, занятия по формированию знаний и умений, занятие по обобщению и систематизации знаний и умений, заключительное занятие). По классификации видов учебного занятия мы использовали форму урока, которая включала в себя элементы лекции и практического занятия.

Рассмотрев формы учебной деятельности, перейдем теперь к рассмотрению методов учебной деятельности.

Специфика методов учебной деятельности состоит в том, что они формируются и развиваются в процессе самой этой деятельности. В.К. Жуков определяет метод как способ обучающей работы учителя и организации учебно-познавательной деятельности учащихся по решению различных дидактических задач, направленных на овладение изучаемым матери-алом⁵⁷. В методологии учебной деятельности А.М. Новикова и Д.А. Новиков выделяют следующие классификации: по методу (теоретические и эмпирические методы); по характеру действий (методы-операции и методы-действия); по характеру взаимодействия (методы самостоятельного учения, методы совместной деятельности обучающегося и педагога). К теоретическим методам относятся такие мыслительные операции как: анализ и синтез; сравнение; абстрагирование; конкретизация. К теоретическим методам-действиям относят: диалектику; научные теории; анализ систем

⁵⁷ Жуков В.К. Педагогика и психология. – Томск: Издательство Томского политехнического университета, 2008. – [Электронный ресурс], URL: <http://txtb.ru/85/index.html>

знаний; выявления и разрешения противоречий; постановки проблем; построения гипотез.

К эмпирическим методам относятся: наблюдение; изучение литературных и документальных источников; учебные опыты и эксперименты; конспектирование; реферирование; подготовку докладов и сообщений; упражнения; учебное конструирование; опрос (устный, письменный, фронтальный, индивидуальный); метод примера.

В.И. Загвязинский предложил систематизировать методы обучения и свести их к более целостной структуре – методической системе обучения. Под методической системой обучения понимается общая направленность обучения, в котором методы выступают способами реализации целей и содержания, воплощением психологических механизмов обучения и учения⁵⁸. Преимущество ориентации на методические системы в том, что открывается возможности упрощения выбора и комбинирования методов обучения, что позволяет добиться лучших результатов в учебной деятельности.

В педагогике сформировалось несколько методических систем, каждая из которых направлена на реализацию тех или иных принципов обучения и воспитания. В педагогике выделяют следующие методические системы обучения: репродуктивное; догматическое; сообщающее; развивающее; программированное; проблемное; продуктивное; проективное; контекстное обучение; имитационное (моделирующее) обучение; информационное обучение и другие.

Мы рассмотрим только те методические системы, которые отвечают целям раскрытия педагогического потенциала кино, а также способствуют развитию навыков восприятия кино.

Система развивающего обучения, предложенная Л.В. Занковым; Д.Б. Элькониним и В.В. Давыдовым – направлена, в первую очередь, на развитие

⁵⁸ Загвязинский В.И., Атаханов Р. Методология и методы психолого-педагогического исследования: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. - 2-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2005. — 208 с. [Электронный ресурс], URL: <http://prepod.nspu.ru/file.php/662/Zagvjazinskii.pdf>

абстрактного, творческого мышления школьников. В рамках данной системы, авторы предлагали вести обучение на высоком уровне, отдавая при этом приоритет теоретическим знаниям⁵⁹. Но важным для нас является то, что формирование теоретического мышления происходит на основе содержательного анализа и рефлексии. В рамках нашей работы, основные аспекты теории развивающего обучения будут реализованы. Поскольку при работе со школьниками нами будет сделан упор именно на теоретические знания, которые способствуют развитию теоретического мышления в ходе содержательного анализа кинотекста и рефлексии школьников.

Еще одной методической системой, которая укладывается в рамки данной работы – система проблемного обучения, предложенная Дж. Дьюи. Для этой системы характерно то, что знания и способы деятельности на уроке не даются в готовом виде, нет жесткой регламентации, следуя которой обучающийся мог бы гарантированно выполнить задание. Материал не дается, а задается как проблема и предмет поиска. Основная цель обучения заключается в постоянном стимулировании поисковой деятельности школьника. Данный подход оказывает положительное влияние на творческое развитие личности, поскольку, находясь в проблемной ситуации, у учащихся активизируются механизмы памяти, мышления и воображения. Применение метода проблемного обучения в рамках развития восприятия кино старших школьников, обусловлено, прежде всего тем, что кино является материалом который допускает неоднозначные подходы, оценки и толкования.

Таким образом, нами рассмотрены основные формы и методы работы со старшими школьниками по развитию восприятия кино, с помощью которых становится возможной реализация педагогического потенциала кино. Применение данных методов и форм работы способствует эффективной работе учителя мировой художественной культуры на материалах кино, а также развитию у обучающихся творческой активности,

⁵⁹ Давыдов В.В. О понятии развивающего обучения. Сборник статей. — Томск: ПЕЛЕНГ, 1995. — [Электронный ресурс], URL: http://elibr.gnpbu.ru/text/davydov_o-ponyatii-razvivayuschego-obucheniya_1995/go,26;fs,1/

самостоятельности мышления, учебного (или не учебного) интереса к киноискусству.

При разработке собственной методики, мы опирались на образовательную программу для уроков МХК Г. И. Даниловой. В частности, раздел образовательной программы для 9 класса, обозначенный темой «Синтетические искусства», а также поурочную программу планирования уроков для 10-11 классов. Важным для нас является то, что Данилова в своей программе делает упор на творческую составляющую деятельности и деятельные формы, такие как развитие восприятия и интерпретаторских способностей учащихся на основе актуализации их личного эмоционального, эстетического, социокультурного опыта и усвоения элементарных приёмов анализа произведений искусства.

Однако, искусству кино в программе Г. И. Даниловой отведена лишь незначительная часть учебной программы. Согласно действующей сегодня программе, учащиеся должны знать о выдающихся достижениях отечественного кино; осуществлять поиск, отбор и обработку информации в различных источниках и литературе. В рамках знакомства с отечественным кинематографом, учащиеся готовят сообщения, с ними проводятся индивидуальные опросы и по возможности, на уроках показываются мини-фрагменты шедевров отечественного кинематографа.

В рамках данной работы, нами была разработана методика развития восприятия кино старших школьников на уроках МХК, которая предполагает преобразование учебной программы Г. И. Даниловой. Основной акцент в нашей методике сделан не только на знакомство с отечественным кинематографом, а на непосредственную работу с произведениями искусства кино. Работа на уроках должна содержать как теоретические и исторические аспекты кино, так и освоение практических навыков восприятия, прочтения и интерпретации кинопроизведения. Только так, преследуя принцип “через искусство”, можно достичь полной реализации педагогического потенциала кино. Основной целью преподавания МХК считается формирование

возможностей к восприятию и осознанию искусства, а никак не информативная база подачи материала.

Изучение МХК – вариативный процесс, который предполагает возможность выбора педагогом необходимого материала, в зависимости от конкретных задач и профиля класса. В нашем случае, для работы в десятом классе были выбраны следующие фильмы: «Сталкер», «Иваново детство» и «Солярис» А. Тарковского, «Мой друг, Иван Лапшин» А. Германа, «Адажио» Г. Бардина.

Методика включает три стадии обращения к кино произведениям. Каждая стадия реализуется на отдельном уроке и имеет свои цели и задачи.

Первый урок носит диагностический характер. Цель данного урока – узнать, как именно воспринимают кино современные школьники. Достижение этой цели предполагает решение следующих задач:

- определить потенциальные возможности школьников в восприятии кинотекста, исходя из их знаний, умений, навыков, полученных в ходе обучения;
- определить степень заинтересованности школьников киноискусством;
- определить, к каким фильмам обращаются современные старшие школьники и чем они руководствуются при выборе киноматериала;
- в ходе практической части урока выявить сильные и слабые стороны школьников в восприятии и интерпретации кинотекста;
- проанализировать полученные результаты и задать вектор дальнейшей работы по развитию восприятия кинотекста.

Методической основой урока является программа дополнительного образования «Образ и мысль», которая предполагает всестороннее интеллектуальное и эстетическое развитие школьников, и повышение эффективности их дальнейшего обучения. Данная программа была

разработана для младших школьников (со 2 по 4 класс), но в рамках нашей методики она является наиболее эффективной формой работы с кинопроизведением. Выбор данной методики был обусловлен ее интерактивностью, что способствует не столько передаче информации, сколько ориентации школьников на непосредственное взаимодействие с произведением искусства. Это является важным фактором, учитывая специфику киноискусства. Развитие личного мнения и отношения к произведениям искусства допустимо лишь при прямом обращении к ним, в ходе вдумчивого рассматривания, чтения, рассуждения.

Учащимся будут последовательно продемонстрированы три разных фрагмента из фильмов («Сталкер», «Иваново детство», «Солярис»), соответствующих возрастным и интеллектуальным особенностям данной группы. В ходе совместного обсуждения-дискуссии, учащимся необходимо продемонстрировать свое понимание и интерпретацию представленных фрагментов.

Предполагается, что учащиеся будут испытывать затруднения, вызванные незнанием основ теории кино и анализа кинотекста.

Вторая часть урока носит теоретический характер и направлена на получение школьниками основ киноязыка, а именно:

- понятие кинотекста;
- понятие кинообраза и средства его создания;
- способы выявления кинообраза и методы его интерпретации.

На втором уроке реализуется вторая стадия обращения к кинопроизведению. Это важный аспект методики – рассмотрение кинопроизведения как визуального текста. Работа с кинотекстом позволит понять школьникам принципы работы с кинопроизведением: анализ, интерпретация и прочтение.

Цель данного урока: отработка навыков восприятия и анализа кинотекста. Достижение цели предполагает решение следующих задач:

- закрепление и осмысление принципов работы с кинотекстом;
- практическая работа с кинотекстом;
- осмысление школьниками необходимости полученных знаний и навыков.

Методологической основой урока является кейс-технология, которая предполагает глубокое погружение в предметную область. Учащимся будут представлены кейсы с заданиями различной направленности (фрагменты и кадры из фильма «Мой друг, Иван Лапшин»). Данный кейс предполагает анализ проблемной ситуации, подготовку аргументированного ответа и защиту. В результате выступления учащихся и дальнейшего совместного обсуждения, можно будет сделать вывод об усвоении учащимися полученных знаний и навыков.

Третий урок является контрольным. Данная стадия обращения к кинопроизведению предполагает полную свободу в восприятии, интерпретации и прочтении произведения. Предполагается, что такая форма первой части урока позволит полностью раскрепоститься при работе в классе. Учащимся будет представлен полноценное кинопроизведение («Адажио», реж. Гарри Бардин). В ходе дальнейшего обсуждения, учащиеся должны продемонстрировать остаточные знания, восприятия, интерпретации и прочтения кинотекста. Работа на данном уроке отвечает требованиям методической системы проблемного обучения.

Предполагается, что комплексный характер уроков повлияет на культуру восприятия школьниками кинопроизведений, а именно:

- сформирует потребность в освоении знаний, умений и навыков восприятия, прочтения и интерпретации кинопроизведения;

- откроет новые подходы к восприятию кино;
- изменит общее представление о развлекательном характере кино;
- создаст предпосылки к творческой самореализации и личностного развития в художественно-эстетическом плане;
- повысит общий интерес к киноискусству.

Нами были рассмотрены педагогические возможности кино, мы поняли, что кино, имея аудио-визуальную и пространственно-временную структуру, обладает огромным педагогическим потенциалом: в развитии творческого мышления школьников, формировании эстетического сознания, а также развитии индивидуального мышления.

Для раскрытия педагогического потенциала кино на уроках МХК, нами были рассмотрены формы и методы работы со школьниками, которые отвечают целям и задачам разработанной нами методики развития восприятия кино. Мы выяснили, что такие методические системы, как развивающее и проблемное обучение, а также формы дискуссии и обсуждения – лучше всего подходят для работы на уроках с материалами кино.

Мы описали основные стадии обращения к произведениям кино на уроках МХК, каждая из которых реализует свои цели и задачи. Основной акцент в нашей методике сделан не только на знакомство с классикой отечественного кино, но также на непосредственную работу с произведениями кино.

2.2. Реализация методики развития восприятия кино у старших школьников на уроках МХК в школе

Первый урок: «Восприятие кино».

Цель урока: выяснить, как именно воспринимают кино старшие школьники.

Задачи:

- образовательные: рассмотреть кино в системе искусств; раскрыть понятия «кинотекст» и «кинообраз»;
- воспитательная: сформировать интерес учащихся к искусству кино;
- развивающие: развитие первичных навыков интерпретации и прочтения кинотекста.

На первом уроке нам необходимо было выяснить, как именно воспринимают кино современные школьники. В ходе открытой беседы, которая проходила в вопросно-ответной форме, мы выяснили высокую степень заинтересованности школьников киноискусством. Фронтальный опрос показал индивидуальные интересы школьников при выборе кинофильмов и ведущие мотивы обращения к киноискусству: основная масса учащихся смотрит фильмы дома или в кинотеатре с целью развлечения и отдыха. Лишь небольшая часть класса проявила заинтересованность в документальном и учебном кино.

При обсуждении просмотренных фрагментов, учащиеся не проявляли инициативы и отвечали крайне сдержанно. На наш взгляд, это было связано с непривычной формой работы на уроке, поскольку кино в школе используется как источник знания и информации, но не как само знание и объект изучения. Кроме того, на такое восприятие фрагментов повлияло незнание школьниками основ теории, истории кино, а также методов работы с кинотекстом.

Первая часть урока показала, что школьникам не хватает теоретических и практических навыков работы с кинотекстом. Поскольку первичные попытки интерпретировать или прочесть фрагмент фильма были немногочисленными и крайне сдержанными, учащиеся могли ответить на поставленные вопросы, но по-видимому не знали, как правильно передать свою мысль. Во второй части урока, которая носила теоретический характер, были раскрыты основные понятия кинотеории, необходимые для дальнейшей работы (понятие кинотекста, кинообраза). В конце урока был задан вектор

для дальнейшей работы: ориентация на практическое освоение рассмотренного материала, непосредственная работа с кинотекстом.

Важным этапом урока является формирование последствий, которое должно сформировать интерес и дать мотив для дальнейшего изучения материала. В качестве последствий, учащимся были предложены несколько журналов, посвященных киноискусству («Сеанс», «Искусство кино»). Журналы были предоставлены всем желающим для расширения кругозора и более глубокого погружения в искусство кино.

По окончании первого урока, мы еще больше укрепились во мнении о необходимости знакомства старших школьников с основами киноязыка. Поскольку мы встретились с определенным непониманием школьниками простейших аспектов кинотеории, а также с их неспособностью воспринимать кино как искусство – мы пришли к выводу, что в современных школах не уделяют должного внимания визуальной культуре учащихся, а педагогический потенциал художественного кино никак не задействован в учебном процессе.

Второй урок: «Кино как текст».

Цель урока: освоение принципов восприятия и анализа кинотекста.

Задачи:

- образовательные: понять, как создается художественный образ в кино; рассмотреть основные механизмы восприятия кинотекста (семиотический, философский, герменевтический, интертекстуальный); понять принципы анализа кинотекста;
- воспитательная: раскрыть педагогический потенциал кино через непосредственную работу с кинотекстом;
- развивающие: развитие навыков интерпретации и прочтения кинотекста; формирование самостоятельности суждений.

Второй урок был необходим для погружения учащихся в формы и методы восприятия и анализа кинотекста. В начале урока, в ходе небольшого

фронтального опроса были восстановлены основные тезисы первого урока (что такое кинотекст и кинообраз). В ходе дальнейшей теоретической работы, эти понятия были раскрыты шире, а именно: были рассмотрены основные принципы работы с кинотекстом (прочтение и интерпретация); на примерах были подробно рассмотрены средства создания художественного образа в кино; были показаны основные модели восприятия кинотекста (семиотическая, философская, герменевтическая, интертекстуальная).

Вторая, практическая часть урока, заключалась в просмотре целостного фрагмента фильма «Мой друг, Иван Лапшин» А. Германа. В ходе просмотра, учащиеся должны были отметить необходимые особенности данного кинотекста. Учащимся были представлены следующие вопросы:

- Как вы поняли данный фрагмент? (Предложите прочтение или собственную интерпретацию)
- Какие ключевые образы вы можете выделить в данном фрагменте?
- Какими средствами эти образы созданы?
- Перечислите знаки и символы, которые вы увидели в данном фрагменте? Для чего режиссер их использует?
- Использовал ли режиссер интертекстуальные связи? Если да, то для чего?

По сравнению с первым уроком, учащиеся отвечали гораздо активнее и проявили понимание рассмотренных ранее моделей работы с кинотекстом (семиотическая, философская, герменевтическая, интертекстуальная). В целом, можно сказать, что учащиеся справились с поставленной перед ними задачей и провели комплексный анализ кинотекста, а также проявили свои интерпретаторские способности.

В качестве последствия, которое выступило и в роли кульминации урока, учащимся был показан видео-ролик, в котором автор сравнивает кинематографические приемы и методы Андрея Тарковского с фильмом А. Г. Иньярриту «Выживший» (2015).

Фрагмент, использованный в конце урока, показал, во-первых, незнание школьниками выдающегося отечественного режиссера А. Тарковского, а во-вторых, актуальность обращения к киноклассике и ее сопоставление с современными картинами. Данный фрагмент, на наш взгляд, способствовал повышению познавательной активности школьников в данном классе.

Третий урок: «Смотрим кино».

Цель урока: практическая реализация полученных ранее знаний, умений и навыков.

Задачи:

- образовательная: освоить комплексный анализ фильма как интегрирующую модель восприятия кинотекста;
- воспитательная: осмысление и рефлексия кинообразов;
- развивающие: закрепление навыков интерпретации и прочтения кинотекста; формирование самостоятельности суждений; развитие критического и творческого мышления.

На заключительном уроке учащимся было представлено полноценное произведение – мультфильм Г. Бардина «Адажио» (2000). Учащимся намеренно не давалось никакого задания, для того, чтобы создать условия свободы восприятия и интерпретации фильма. Кроме того, была создана ситуация, в которой учащиеся не выполняют задания, а смотрят фильм «просто так». Это позволило нам судить об остаточных знаниях, а также понять, изменилось ли отношение школьников к просмотру кинопроизведения – захотят и смогут ли учащиеся применить полученные знания в обыденной жизни.

После просмотра фильма было проведено открытое обсуждение фильма, которое плавно перешло в дискуссию. Такой итог позволил нам сделать вывод о том, что учащиеся усвоили полученные ранее знания, умения и навыки по восприятию и интерпретации кинофильма. Можно также

сказать, что проведенный курс положительно повлиял на культуру восприятия данной группы, поскольку работа в классе кардинально отличалась на первом и последнем уроках.

Таким образом, основные цели и задачи каждого урока в рамках данной методики были реализованы.

Личностные результаты к завершению освоения программы должны отражать развитие формирования эстетических ценностей, потребностей обращения к киноискусству, чувств не только как сферу внутренней жизни человека, но и чувства как органы восприятия окружающего мира.

Важными итогами проведенных уроков можно считать: появление предпосылок формирования визуального и пространственного мышления школьников; воспитание уважения к истории культуры своей Родины, которая выражается в национальных кинообразах; появление потребности в художественном творчестве, в общении с искусством, оценке и анализе произведений искусства; расширение общего культурного кругозора; появление взгляда о значимости кино в жизни человека, его значимости в нравственном развитии человека; развитие способностей к художественно-образному, эмоционально-ценностному восприятию; развитие личного мнения и отношения к произведениям искусства.

Заключение

Сегодня уже нет необходимости доказывать принадлежность кино к искусству и в первой главе данной работы мы рассмотрели кинематограф в системе искусств, раскрыли основные принципы создания и функционирования кинообраза. Средства создания художественного образа разнообразны: монтаж, звук, кадр, движение, цвет. Каждый из этих средств вносит свой важный вклад в создание единого образа произведения. Художественный образ в кино – это фундаментальная, основная составляющая любого кинематографического произведения; это механизм, вызывающий эмоции, понимая сознанием фантастичность происходящего, эмоционально зритель относится к нему как к подлинному событию, что делает его соучастником действия.

Во второй части первой главы, нами были рассмотрены принципы прочтения и интерпретации кино как текста, а также основные механизмы восприятия кино. Визуальный текст, как и вербальный, – направлен на диалог с читателем, в основе которого лежат процессы узнавания и понимания. С узнаванием связана личная зрительская интерпретация произведения, а с процессом понимания тесно переплетается прочтение произведения – раскрытие авторского замысла.

Восприятие кино является сложным умственным, психо-физическим процессом. Киноискусство, зародившись как зрелище – обрело иные сущности, став развлечением для интеллектуалов, инструментом эстетического, художественного и духовного развития личности. Восприятие кинопроизведения может проходить по разным сценариям, в зависимости от: материала; интеллектуальных способностей зрителя; психических и физиологических особенностей зрителя; визуального опыта, накопленного при просмотре кинокартин.

Во второй главе нами были рассмотрены основные педагогические возможности кинематографа. Кино играет важную роль в образовательном

процессе, являясь богатой информационной базой. Документальное и учебное кино оказывают серьезное влияние на интеллектуальные способности учащихся и влияет на эффективность учебного процесса. Кроме того, кино способно выполнять ряд других важных функций, участвуя в учебном процессе не как объект изучения и источник знаний, но как инструмент развития: визуального и пространственного мышления; художественно-эстетического потенциала; духовно-нравственного развития.

Реализация педагогического потенциала кино возможна при правильном выборе форм и методов работы на уроке. Нами были рассмотрены основные формы и методы обучения (развивающее и проблемное обучение), которые полностью отвечают целям и задачам данной работы.

В рамках данной работы, нами была разработана методика развития восприятия кино старших школьников на уроках МХК, которая предполагает преобразование учебной программы Г. И. Даниловой. Основной акцент в нашей методике сделан не только на знакомство с отечественным кинематографом, а на непосредственную работу с произведениями кино. Работа на уроках должна содержать как теоретические и исторические аспекты кино, так и освоение практических навыков восприятия, прочтения и интерпретации кинопроизведения.

Основные цели и задачи каждого урока в рамках данной методики были реализованы. Личностные результаты к завершению освоения курса отразили формирование эстетических ценностей, потребностей обращения к киноискусству, чувств не только как сферу внутренней жизни человека, но и чувства как органы восприятия окружающего мира.

Важными итогами проведенных уроков можно считать: появление предпосылок формирования визуального и пространственного мышления школьников; воспитание уважения к истории культуры своей Родины, которая выражается в национальных кинообразах; появление потребности в художественном творчестве, в общении с искусством, оценке и анализе

произведений искусства; расширение общего культурного кругозора; появление взгляда о значимости кино в жизни человека, его значимости в нравственном развитии человека; развитие способностей к художественно-образному, эмоционально-ценностному восприятию; развитие личного мнения и отношения к произведениям искусства; формирование базы для духовного развития личности учащихся.

Список использованной литературы

1. Аверинцев С. С. София-Логос. – Киев: Дух и Литера, 2000. – 912 с.
2. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. – Минск : Тесей, 2008
3. Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. – М.: ВГИК, 2003. [Электронный ресурс], URL: <https://bookmate.com/books/DNN8ZjQA>
4. Базен А. Что такое кино // И. Вайсфельд, Андре Базен и современное киноискусство. – М.: Искусство, 1972. – 382 с.
5. Балаш Б. Дух фильма. – М.: Художественная литература, 1935. – 198 с.
6. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М.: Медиум, 1996. – 240 с.
7. Беньямин В. Краткая история фотографии. – М.: AdMarginem, 2013. – 144 с.
8. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
9. Борев Ю. Эстетика. 4-е изд. – М.: Изд-во политической литературы, 2002. – 511с.
10. Гадамер Х. Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – 368 с.
11. Гегель. Эстетика: В 4 т., т. 3. – М.: Искусство, 1971. – 587 с.
12. Горюнова Н. Л. Художественно-выразительные средства экрана, часть 1. Пластическая выразительность кадра. – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. [Электронный ресурс], URL: <http://bookre.org/reader?file=57575&pg=1>
13. Горюнова Н. Л. Художественно-выразительные средства экрана, часть 3. Изобразительно-звуковой образ. – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. [Электронный ресурс], URL: <http://bookre.org/reader?file=57575&pg=3>

14. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. – М.: Прогресс, 1988. – 464 с.
15. Давыдов В. В. О понятии развивающего обучения. Сборник статей. – Томск: ПЕЛЕНГ, 1995. – [Электронный ресурс], URL: http://elib.gnpbu.ru/text/davydov_o-ponyatii-razvivayuschego-obucheniya_1995/go,26;fs,1/
16. Данилова Г. И. Мировая художественная культура. Тематическое, поурочное планирование. 10 – 11 класс. – М.: Дрофа, 2010.
17. Делез Ж. Кино. – М.: AdMarginem, 2004. – 618 с. [Электронный ресурс], URL: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/deleuze-cinema-ru.pdf>
18. Дзикевич С. А. Эстетика: Начала классической теории: Учебное пособие для вузов. – М.: Академический проект, 2011. – 254 с.
19. Ермакова Е. Ю. Практическая магия кинематографа. Часть 1. Мультимедийность как пространство кинообраза. – М.: Московский городской психолого-педагогический университет, 2013.–252 с.
20. Жинкин Н. И. Психология киновосприятия // Кинематограф сегодня. Вып.2. – М.: Искусство, 1971. – С. 214-254.
21. Жуков В. К. Педагогика и психология. – Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2008. – [Электронный ресурс], URL: <http://txtb.ru/85/index.html>
22. Загвязинский В. И. Атаханов Р. Методология и методы психолого-педагогического исследования: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. - 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 208 с. [Электронный ресурс], URL: <http://prepod.nspu.ru/file.php/662/Zagvjazinskii.pdf>
23. Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. – М.: Наука, 1976. – 298 с. [Электронный ресурс], URL: http://philologos.narod.ru/semiotics/ivanov_semio.htm
24. Кудрявцев С. 3500. Книга кинокритик, в 2 т. – М.: Печатный двор, 1973-2008. – 688 с.

25. Куцман Н. Н. Поурочные планы к учебнику Даниловой Г.И. – М.: Дрофа, 2010.
26. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 238 с.
27. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М., 2003. – 317 с.
28. Кузнецова Е. М. Проблема восприятия визуального образа / Наука. Искусство. Культура, вып. №3, Белгородский государственный институт искусств и культуры. 2014.
29. Кухта М. С. Модели восприятия информации в вербальных и визуальных текстах. Вестник ТГПУ, Выпуск 3, 2004. – С. 116-119
30. Леклезю Ж-М. Г. Смотреть кино. – М.: Текст, 2012. – 176 с.
31. Лепихова И. В. Герменевтика кинореальности // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке – № 5, 2014.
32. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – [Электронный ресурс], URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/kino/Lotman-0.htm>
33. Маклаков А. Общая психология. – [Электронный ресурс], URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/makl/
34. Монтессори М. Помоги мне сделать это самому. – М.: Карапуз, 2000. – 272 с.
35. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное. – М.: ННБФ Онтопсихология, 2001. – 384 с.
36. Новиков А. М., Новиков Д. А. Методология. – М.: СИН- ТЕГ. – [Электронный ресурс], URL: <http://txtb.ru/84/index.html>
37. Пешикова Л. В. Методика преподавания МХК в школе: Пособие для учителя. – М.: Гуманитарный исследовательский центр ВЛАДОС, 2001. – 272 с.

38. Предтеченская Л. М., Солодовников Ю.А. Мировая художественная культура. Сборник программ и методических материалов. 6-11 классы. – М.: Гуманитарный исследовательский центр ВЛАДОС, 2002. – 96 с.
39. Сухомлинский В. А. Избранные произведения: В 3-х томах. Т.1. – М.: Педагогика, 1979. – 560 с.
40. Усенко О. Г. Методология изучения менталитета по игровому кино и его апробация на примере российского кинематографа 1908-1919 годов // Вестник Тверского гос. ун-та. Серия: История. – 2009. – Вып. 3. – № 40
41. Усов Ю. Н. Кинообразование как средство эстетического воспитания и художественного развития школьников. Диссертация. – М.: 1989.
42. Федоров А. В. Система подготовки студентов педвузов к эстетическому воспитанию школьников на материале экранных искусств. Диссертация. – М.: 1993.
43. Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. Кн. 1. – Тбилиси, 1991.
44. Салынский Д. А. Киногерменевтика Тарковского. – М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. – 576 с.
45. Психология ощущений и восприятия под ред. Гиппенрейтер В. Б., Любимова В. В., Михалевской М. Б. // Гельгольмц Г. О восприятии вообще. – М.: ЧеРо, 1999. – 610 с.
46. Семиотика. Гуманитарная энциклопедия. – [Электронный ресурс], URL: <http://gtmarket.ru/concepts/6925>
47. Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанова. – М., 2001. – 691 с.
48. Современный урок: Мировая художественная культура: методические рекомендации в помощь учителю / под ред. Л. М. Ванюшкиной. – СПб.: КАРО, 2009.
49. Пригожин И. Р. Кость еще не брошена // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 15-21

50. Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. – СПб.: Петрополис, 2009. – 404 с.
51. Чистякова В. О. Киноязык в контексте (Антропологические экспликации). Диссертация. – М.: 2004
52. Эйзенштейн С. М. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. – [Электронный ресурс], URL: <http://bookre.org/reader?file=57575&pg=3>
53. Эйзенштейн С. М. Монтаж. – М.: ВГИК, 1998. – 192 с.
54. Юткевич С. Контрапункт режиссера. – М.: Искусство, 1960. – 448 с.
55. Якобсон Р. Избранные работы. – М.: Прогресс, 1985. – 460 с.
56. Ямпольский М. Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. – М.: Культура, 1993. – [Электронный ресурс], URL: <http://yanko.lib.ru/books/betweenall/yampolskiy-pamyat-tiresiya.htm>